

Antiker Mythos und moderne Literatur:
Zum Problem von Tradition und Innovation
im Werk von Christa Wolf
(„Kassandra“ und „Medea. Stimmen“)

Dissertation
zur Erlangung der Würde der Doktorin der Philosophie
bei der Fakultät für Geisteswissenschaften
Fachbereiche Sprache, Literatur, Medien & Europäische Sprachen und Literaturen
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Alena Janke

aus Rudnoje/Belarus

Hamburg, im Juli 2010

Hauptgutachter: Prof. Dr. Jörg Schönert

Zweitgutachter: Prof. Dr. Heinz Hillmann

Datum der Disputation: 29. Januar 2010

Angenommen von der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg
am: 08. Februar 2010

Veröffentlicht mit Genehmigung der Fakultät für Geisteswissenschaften der Uni-
versität Hamburg am: 15. Juli 2010

Für Thomas

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im September 2009 an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg eingereicht. Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Schönert für die Betreuung meines Forschungsaufenthalts am Institut für Germanistik II und die anschließende Begleitung meiner Promotion. Ihm bin ich für die umfassende Unterstützung, richtungweisenden Gespräche, praktischen Vorschläge und nachhaltige Motivation zu tiefstem Dank verpflichtet.

Herzlich danken möchte ich auch meinem Zweitgutachter, Herrn Prof. Dr. Heinz Hillmann, für seine wertvollen Kommentare und kritischen Anregungen.

Mein Dank gebührt außerdem Frau Dr. Eva Leonova, die dieses Forschungsprojekt während meiner Berufstätigkeit an der Belarussischen Staatlichen Universität in Minsk angeregt und mit Rat und Hilfe unterstützt hat.

Der Alfred Töpfer Stiftung, der Universität Hamburg und dem Deutschen Akademischen Austauschdienst danke ich für Stipendien, mit denen sie meine Forschungs- und Promotionsvorhaben in Deutschland in den Jahren 2004-2008 gefördert haben.

Meiner Familie möchte ich für den gebotenen Rückhalt und ständige Ermutigung in all den Jahren danken. Vor allem ohne die endlose Unterstützung meines Mannes, seine Anteilnahme und konstruktive Kritik wäre die Realisierung dieser Arbeit nicht denkbar.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	S.	7
1. Theoretische Einführung		15
1.1 Begriff und Funktionen des Mythos: Zum Problem der Definition		15
1.2 Historische Stationen der Antike-Rezeption und des Mythos-Verständnisses in Deutschland		18
1.2.1 Mythos im 20. Jahrhundert		21
1.2.1.1 Hans Blumenberg		28
1.2.1.2 Was ist Mythos?		31
2. Mythos und Literatur		34
2.1 Ästhetisches Potential des Mythos		34
2.2 Zum Problem der Mythos-Aktualisierung in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts		44
3. Mythos-Rezeption bei Christa Wolf		60
3.1 Voraussetzungen für Christa Wolfs Mythos-Rezeptionen		60
3.2 Christa Wolfs Umgang mit den antiken Mythen		69
3.2.1 Entmythologisierungsarbeit		74
3.2.2 Auf der Suche nach Alternativen: Remythisierung?		79
3.3 Mythos in seiner Beziehung zur Dichtung		84
3.3.1 Christa Wolfs Verständnis von der gesellschaftlichen Funktion der Literatur		84
3.3.2 Mythos und Dichtung in „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“		89
3.3.3 „Erzählen ist Sinngeben“		98

4.	Strukturen und Strategien des Erzählens in „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“	100
4.1	Mittel der ästhetischen Innovation	100
4.1.1	Zum Problem der Gattung	107
4.1.2	Strukturierung des Erzählens	115
4.1.2.1	Strukturen der Erinnerung	125
4.1.2.2	Zeit- und Raumverhältnisse	131
4.1.3	Umdeutung der Figuren des antiken Mythos	140
4.1.4	Motiv- und Bildstruktur	154
4.1.5	Zu Sprache und Schreibweise	165
4.2	Intertextualität	179
4.3	Formen der Arbeit am Mythos	188
	Zusammenfassung	193
	Verzeichnis der benutzten Literatur	203

Einleitung

Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam,
diese gewaltigen Sängerinnen nicht ...

(Franz Kafka: Nachgelassene Schriften
und Fragmente Teil 2. Frankfurt a. M. 1992, S. 40-42)

Kafkas Gegenposition zur Sirenen-Erzählung Homers errascht den mit dem griechischen Epos vertrauten Leser, da der Autor den Referenzmythos mit diesem kurzen Satz radikal in Frage stellt. Die Diskussion darüber, inwieweit sich eine Neuinterpretation vom Kern des tradierten Mythos entfernen darf, besteht bis zum heutigen Tag. Bereits Aristoteles spricht sich im 9. Kapitel seiner „Poetik“ für einen freien Umgang mit den mythologischen Vorlagen aus; allerdings rät er mit deutlichem Nachdruck, dass sich die Gestaltungsfreiheit in Grenzen zu halten habe. So dürften die zentralen Momente der überlieferten Stoffmuster nicht verändert werden, da der Mythos sonst aufgelöst und somit seiner Identität beraubt würde.¹ Im Laufe einer langen Rezeptionstradition werden diese Anforderungen an die Dichtung jedoch nicht strikt befolgt; zahlreiche Autoren wissen sich nicht nur der Beständigkeit der narrativen Strukturen des Mythos zu bedienen, sondern gehen in ihrem Innovationswunsch weiter und lassen sich auf eine grundlegende Umkehrung der bekannten Muster ein. Der Bruch mit der Tradition erweist sich dabei als hilfreich, um eine neue und produktive Stufe der Rezeption zu erreichen. Nicht nur variiert, sondern radikal verändert wird bereits in der Antike, wie dies beispielsweise die Umwandlung eines tradierten Mythoskerns durch Stesichoros beweist, welche schon zu seiner Zeit Aufsehen erregt hat. Der griechische Dichter spricht der mythischen Helena die Schuld am Trojanischen Krieg ab, indem er eine neue Version einer ägyptischen Helena anbietet, die nie von Paris nach Troja entführt worden war.² Eine noch radikalere Korrektur des archaischen Mythoskerns stellt die Bearbeitung des Medea-Stoffes durch Euripides dar, welcher Medea zur Mörderin der eigenen Kinder und ihrer Rivalin werden lässt. Damit eroff-

¹ Vgl. Aristoteles: Poetik. bersetzt und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, Kap. 14.

² Diese Version steht am Anfang einer langen Rezeptionstradition des Troja-Mythos, die von Euripides, Vergil, Dante und Shakespeare bis zu den modernen deutschsprachigen Autoren führt – vgl. Martin Vöhler u. a.: Zum Begriff der Mythenkorrektur. In: Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Hg. v. Martin Vöhler und Bernd Seidensticker. Berlin 2005, S. 1-18, hier S. 4.

net er einen neuen Rezeptionsraum und prägt alle späteren Bearbeitungen dieses Stoffes nachhaltig. Seiner Neubearbeitung ist es zu verdanken, dass Medea als Mörderin im kollektiven Gedächtnis verankert bleibt. Die moderne Autorin Christa Wolf löst sich in ihrer Neuerzählung des Medea-Mythos von dieser Fixierung: Die ‚starke‘ und charismatische Tradition des Euripides wird in ihrem Text einer Revision unterzogen und der Mythos ‚Medea‘ sozusagen „zurückkorrigiert“.³ Wolfs kritische Haltung gegenüber dem Kanon der Rezeptionstradition und den literaturtheoretischen Grundlagen des Aristoteles zeigt sich bereits bei ihrem ersten mythologischen Projekt „Kassandra“.⁴ Auch hier folgt die Autorin nicht der Helena-Version Homers, sondern stützt sich auf die weniger bekannte Bearbeitung von Stesichoros, um die Sinnlosigkeit des Trojanischen Krieges zu verdeutlichen, der um ein Phantom geführt wird.

Als eine der bedeutendsten deutschen Prosa-Autorinnen der Gegenwart genießt Christa Wolf große Popularität, wobei ihre Person und ihr Werk immer wieder Anlass zu intensiven Diskussionen geben. „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“⁵ sind ihre wirkungsmächtigsten Texte, mit denen sie den Zeitgeist trifft und zu Weltruhm gelangt. Diese beiden Mythen-Bearbeitungen bilden die Grundlage für die vorliegende Untersuchung.

Der Titel „Antiker Mythos und moderne Literatur: Zum Problem von Tradition und Innovation im Werk von Christa Wolf („Kassandra“ und „Medea. Stimmen“)“ verweist auf das untersuchungsleitende Interesse an den Rezeptionsformen und Funktionsweisen antiker Mythen in der Gegenwartsliteratur. Eine innovative Mythos-Rezeption erscheint heutzutage schwierig, da der jeweilige Assoziationsraum durch die zahlreichen Adaptionen der mythischen Traditionsbestände bereits stark vordefiniert ist. Aus diesem Grund soll in der vorliegenden Arbeit das Verhältnis von Tradition und Innovation näher in den Blick genommen werden. Für die literaturwissenschaftliche Forschung wichtige Fragestellungen wie die anhaltende Attraktivität des Mythos für moderne Autoren, seine Anwendungsbereiche in der Gegenwartsliteratur sowie die Wechselbeziehungen zwischen Mythos und Literatur gewinnen hierbei an Relevanz. Den Schwerpunkt der

³ Martin Vöhler u. a.: Zum Begriff der Mythenkorrektur, S. 5.

⁴ Christa Wolf: *Kassandra. Erzählung*. 2. Aufl. München 2004 (= K). Zitate werden im laufenden Text durch Siglen gekennzeichnet (vgl. auch Literaturverzeichnis zur Auflösung der Siglen).

⁵ Christa Wolf: *Medea. Stimmen*. Roman. 8. Aufl. München 2004 (= M).

Untersuchung bilden die formalen Aspekte der Mythos-Rezeptionen Christa Wolfs, da zur Inhaltsproblematik bereits eine umfangreiche Fachliteratur vorliegt.

Neben den Primärtexten „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ sind die Kommentare⁶ der Autorin zum eigenen fiktionalen Werk eine wichtige Untersuchungsgrundlage und müssen zur Beantwortung der im Titel aufgeworfenen Fragen herangezogen werden. Diese Zusatzmaterialien enthalten wichtige Aussagen zu Christa Wolfs Intention bei der Beschäftigung mit dem Mythos, aber auch zu ihrem poetologischen Programm; sie thematisieren das problematische Verhältnis von Tradition und Innovation. Da die Kommentare ausführlich Auskunft über den Standpunkt der Autorin gegenüber der Tradition der Mythen-Rezeption geben, sollen berühmte Texte der Antike und die lange Überlieferungskette des jeweiligen Stoffs nicht umfangreich in die Betrachtungen einbezogen werden. Eine solche eingehende Analyse von Bezugstexten würde zudem den Rahmen dieser Arbeit sprengen.⁷

Christa Wolfs Adaptionen des mythologischen Materials sind in der germanistischen Forschung kein thematisches Neuland und gehören zum Gegenstand zahlreicher Untersuchungen.⁸ Erstaunlicherweise hat die Art der formalen Umsetzung des Mythos in der Erzählung „Kassandra“ und im Roman „Medea. Stimmen“ bisher eher wenig Berücksichtigung gefunden. Die Analyse der Formaspekte tritt zugunsten einer inhaltlichen Auseinandersetzung in den Hintergrund. Die Erzählstrategien, mit deren Hilfe der Zugriff auf den Mythos stattfindet, die Elemente der Textstruktur und der Sprache sowie deren Wirkung auf den Leser sind wichtige Aspekte einer literarischen Mythos-Rezeption und erweisen sich darüber hi-

⁶ Christa Wolf: Voraussetzungen einer Erzählung. Werke 7. Hg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Sonja Hilzinger. München 2000 (= V); dies.: Tagebuchaufzeichnungen, Briefe, Notate und Gespräche. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin 1998, S. 11-68. Vor allem die „Voraussetzungen einer Erzählung“ bieten sich als Grundlage der Analyse von Wolfs Mythos-Rezeptionen an, da die Autorin sich hier umfassend zu ihrer ‚Arbeit am Mythos‘ äußert.

⁷ Eine stoffgeschichtliche Perspektive und einen guten Überblick über die verschiedenen Deutungsbereiche der mythologischen Cassandra- und Medea-Figuren von der Antike bis zur Gegenwart bieten z. B. folgende Studien: Stephanie Jentgens: Cassandra. Spielarten einer literarischen Figur. Hildesheim 1995; Thomas Eppe: Der Aufstieg der Untergangsheherin Cassandra: zum Wandel ihrer Interpretation vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Würzburg 1993; Ludger Lütkehaus (Hg.): Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf. Stuttgart 2007.

⁸ Anders steht es mit der Mythos-Forschung in dem osteuropäischen Raum, vor allem in Weißrussland gibt es keine umfassenden Analysen über die Rezeption des Mythos im Werk Christa Wolfs, von einer Literaturgeschichte des Mythos ganz zu schweigen.

naus auch für das Verständnis der ästhetischen und poetologischen Konzeption der Autorin als unverzichtbar. Die vorliegende Arbeit soll dazu beitragen, mit einer primär formalästhetisch orientierten Analyse von Wolfs mythoshaltigen Texten diese Lücke zu schließen.

Kritisch ist hinsichtlich der Fachliteratur anzumerken, dass Christa Wolfs Werk häufig aus dem Blickwinkel der feministischen Kulturtheorie analysiert wird. So versuchen Dorothee Schuscheng, Vera Klasson und Mechthild Quernheim – um nur einige wenige zu nennen – Christa Wolfs Mythos-Rezeptionen aus einer emanzipatorisch-feministischen Sichtweise heraus zu beleuchten.⁹ Dabei zeigt sich bei den Spekulationen über die feministische Ausrichtung der Schreibweise der Autorin nicht selten eine verengende und vereinfachende Interpretation ihrer erzählerischen Motivation. Ferner wird in der fachspezifischen Literatur der politisch-kulturelle Kontext für die Analyse von Wolfs Umgang mit dem Mythos herangezogen. Eine starke Tendenz zur biographischen Verklammerung und einseitigen Lesart birgt dabei die Gefahr, ihren Texten nicht gerecht zu werden. Die Forschungsansätze von Sybille Didon, Ivonne Delhey, Annette Firsching, Ulrike Growe oder Stefanie Risse bewegen sich teilweise in diesem Rahmen, liefern jedoch für die vorliegende Untersuchung durchaus viele hilfreiche Anknüpfungspunkte.¹⁰ Sabine Eickenrodts wissenschaftlicher Beitrag sticht unter den Veröffentlichungen zum Thema auf positive Weise heraus, da sie nicht auf einer rein inhaltlichen Basis die Gegenüberstellung von Christa Wolfs Cassandra-Adaption zur antiken Tradition zu begründen sucht.¹¹ Die Überlegungen Eickenrodts zum poetischen Ausdruck im Werk der Autorin und zu ihrem Umgang mit dem Erbe von Aristoteles erweisen sich als anregend für die vorliegende Arbeit. Auch die

⁹ Dorothee Schuscheng: „Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythosrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggers“; Vera Klasson: Bewusstheit, Emanzipation und Frauenproblematik. In „Der geteilte Himmel“ und drei weiteren Texten von Christa Wolf. Göteborg 1991; Quernheim, Mechthild: Das moralische Ich. Kritische Studien zur Subjektwerdung in der Erzählprosa Christa Wolfs. Würzburg 1990.

¹⁰ Sybille Didon: Kassandrarufer: Studien zu Vorkrieg und Krieg in Christa Wolfs Erzählungen „Kindheitsmuster“ und „Kassandra“. Stockholm 1992; Ivonne Delhey: Schwarze Orchideen und andere blaue Blumen: Reformsozialismus und Literatur in der DDR. Mit Interpretationen zum literarischen Werk Christa Wolfs und Wolfgang Hilbigs. Würzburg 2004; Annette Firsching: Kontinuität und Wandel im Werk von Christa Wolf. Würzburg 1996; Ulrike Growe: Erfinden und Erinnern. Typologische Untersuchungen zu Christa Wolfs Romanen „Kindheitsmuster“, „Kein Ort. Nirgends“ und „Kassandra“. Würzburg 1988; Stefanie Risse: Wahrnehmen und Erkennen in Christa Wolfs Erzählung „Kassandra“. Pfaffenweiler 1986.

¹¹ Sabine Eickenrodt: Ein lebendiges Kunstwerk? Untersuchungen zum poetischen Ausdruck in den Prosastücken Christa Wolfs. Würzburg 1992.

beiden Beiträge Gudrun Loster-Schneiders sind trotz einer deutlich feministisch ausgerichteten Interpretationsweise von Interesse, da sie die Problematik von Tradition und Innovation sowie die intertextuelle Beschaffenheit von Wolfs Werken ansprechen.¹²

Vielen Forschungsarbeiten mangelt es an Anknüpfungspunkten an einen größeren literaturhistorischen Kontext: Die Erzählung „Kassandra“ und der Roman „Medea. Stimmen“ werden isoliert, d. h. ohne Berücksichtigung von spezifischen Tendenzen der Gegenwartsliteratur betrachtet. Einen anderen Weg geht Thorsten Wilhelmy. Er versucht ein interpretatorisches Gerüst für die Behandlung von modernen mythoshaltigen Texten anzubieten, wobei seine Aufmerksamkeit primär den Eigenschaften des Phänomens ‚Mythos‘ gilt, welche für sein Wiedererzählen funktionalisiert werden.¹³ Diese Studie ist für die vorliegende Arbeit insofern von Interesse, als hier die für Christa Wolf charakteristischen Strategien der Mythos-Aneignung, mit deren Hilfe das Neuerzählen legitimiert wird, in einen breiten Kontext gestellt und so typisiert werden.

Erzählstrategien und Kompositionsmomente des Romans „Medea. Stimmen“ geraten ebenfalls in der Arbeit von Martin Beyer in den Blick.¹⁴ Der Autor widmet sich in erster Linie dem Problem der Mythengese, welche auf der Strukturebene des Textes ausgeführt wird. Es wird gefragt, „*warum* Medea ein Sündenbock par excellence zu sein scheint“¹⁵ und wie sie zu einem solchen degradiert wird. Dabei sucht Beyer seine Überlegungen anhand verschiedener theoretischer Modelle, wie z. B. von René Girard und Michel Foucault, zu bekräftigen. Der Wert dieser Untersuchung besteht unter anderem darin, dass sie die politischen und biographischen Aspekte nicht überbetont.¹⁶

¹² Gudrun Loster-Schneider: „Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer“: Christa Wolfs Erzählung „Kassandra“ im Spannungsverhältnis von Feminismus und Mythenkritik. In: Literaturgeschichte als Profession. Festschrift für Dietrich Jöns. Hg. v. Hartmut Laufhütte. Tübingen 1996, S. 385-404; dies.: Intertextualität und Intermedialität als Mittel ästhetischer Innovation in Christa Wolfs Roman „Medea. Stimmen“. In: Nora verlässt ihr Puppenheim. Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation. Hg. v. Waltraud Wende: Stuttgart/Weimar 2000, S. 222-249.

¹³ Thorsten Wilhelmy: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption: Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville. Würzburg 2004.

¹⁴ Martin Beyer: Das System der Verkennung: Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos. Würzburg 2007.

¹⁵ Ebd., S. 110.

¹⁶ Weitere einschlägige Arbeiten zur Mythos-Rezeption bei Christa Wolf sollen in den jeweiligen Kapiteln diskutiert werden.

Aufgrund einer generellen und mehrfach konstatierten Unklarheit und Bedeutungsflut des Mythos-Begriffs auf dem Gebiet der Mythos-Forschung ist seine Handhabung auch im Bereich der Literaturwissenschaft ungemein erschwert.¹⁷ Es gibt keine festgelegten Kriterien zur Analyse der künstlerischen Umsetzung des Mythos in literarischen Texten, auch ein allgemein anerkannter literaturwissenschaftlicher Mythos-Begriff hat sich trotz verschiedener theoretischer Ansätze bisher nicht etabliert. Peter Tepe bemüht sich zwar in seiner Studie mit dem vielversprechenden Titel „Mythos und Literatur“ um die Präzisierung eines solchen Begriffs, indem er mehr als 70 Bedeutungen herausarbeitet.¹⁸ Allerdings gelingt es ihm nicht, eine adäquate literaturwissenschaftliche Vorgehensweise, geschweige denn eine Literaturgeschichte des Mythos anzubieten. Als bedeutend zielführender ist die Habilitationsschrift von Herwig Gottwald zu bewerten, dessen Forschungsinteresse vor allem auf die Strukturen des mythischen Denkens in modernen literarischen Texten fokussiert ist.¹⁹ Gottwald versucht das Sinnpotential des Mythos für die Gegenwart zu erschließen und verschiedene Arbeitsweisen bei der Analyse des Mythischen in der Literatur zu systematisieren.

Mythos-Begriff, Mythos-Funktionen und Mythos-Rezeptionsweisen bedürfen einer theoretischen Herleitung. Hans Blumenbergs ästhetisch und literaturtheoretisch orientiertes Werk „Arbeit am Mythos“²⁰ genießt im deutschsprachigen Raum eine besonders hohe Akzeptanz und bietet sich als mythostheoretische Grundlage für die vorliegende Arbeit an, zumal auch Christa Wolf sich selbst in den Kommentaren zu ihrem Werk unter anderem auf diesen Autor bezieht.

Für die Analyse von Christa Wolfs innovativem Umgang mit dem Mythos empfiehlt sich die folgende Vorgehensweise:

Es gilt zunächst im theoretischen Teil der Arbeit (Kap. 1) auf den Begriff und die Funktionen des Phänomens Mythos einzugehen. Dazu sollen die historischen Stationen der Antike-Rezeption und das Mythos-Verständnis im deutschsprachigen

¹⁷ Vgl. z. B. Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“: Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart. Frankfurt a. M. 1991, S. 15.

¹⁸ Vgl. Peter Tepe: Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Würzburg 2001.

¹⁹ Herwig Gottwald: Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien. Würzburg 2007.

²⁰ Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. Frankfurt a. M. 1979.

Raum sowie die verschiedenen wissenschaftlichen Bemühungen um eine Präzision des polyvalenten Mythos-Begriffs im 20. Jahrhundert skizziert werden. Ein besonderes Augenmerk wird vor allem auf diejenigen Beiträge gelegt, die Anknüpfungspunkte für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung bieten. Die „Arbeit am Mythos“ von Hans Blumenberg steht hierbei im Zentrum der Aufmerksamkeit.

Im nächsten Schritt soll das Verhältnis zwischen Mythos und Literatur als ein zentrales Problem der vorliegenden Arbeit in den Blick genommen werden. Der Charakter der facettenreichen Wechselbeziehungen von Literatur und Mythos, das ästhetische Potential des Mythos sowie seine vielfachen Implikationsmöglichkeiten in den literarischen Texten bedürfen einer genaueren Betrachtung (Kap. 2.1). Es ist weiterhin zu klären, was eine moderne Mythos-Rezeption kennzeichnet, dabei bilden die verschiedenen Rezeptionstendenzen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts den Kontext (Kap. 2.2). Es soll aufgezeigt werden, inwiefern der Mythos für unterschiedliche Bedeutungen empfänglich ist und mit welchen Absichten er in der modernen Erzählprosa verwendet werden kann. Interessant ist unter anderem, warum die Aufnahme von Themen und Motiven der antiken Mythologie in der Gegenwartsliteratur Aktualität besitzt und unter welchen kultur-geschichtlichen Voraussetzungen eine verstärkte Hinwendung zum Mythos in der Literatur stattfindet. Die Ergebnisse sollen die Ausführungen im ersten Kapitel ergänzen und als eine Art Leitfaden für die Analyse von Wolfs Neuerzählungen des Mythos dienen.

In einem Zwischenschritt soll den Voraussetzungen von Christa Wolfs Mythos-Rezeptionen und dem Mythos-Verständnis der Autorin nachgegangen werden, um danach ihren Umgang mit dem Mythos in „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ spezifizieren zu können (Kap. 3.1 und 3.2). Es soll hierbei aufgezeigt werden, wie sie die antiken Vorlagen in die eigenen Texte integriert und den Mythos umfunktioniert. Dabei geht es nicht darum, eine ausführliche Werkinterpretation zu leisten, sondern im Rückgriff auf die literaturgeschichtlichen und -theoretischen Kommentare der Autorin ihre Intention bei der Beschäftigung mit dem Mythos zu prüfen.

Um die Leitfrage nach der Beziehung von Literatur und Mythos in Bezug auf Christa Wolfs Werk ergründen zu können (Kap. 3.3), ist ein kleiner Exkurs in ihr essayistisches Œuvre notwendig. Ihr Selbstverständnis als Künstlerin sowie ihre Vorstellung von der gesellschaftlichen Rolle der Literatur und deren Einfluss auf den Prozess der öffentlichen Bewusstseinsbildung werden auf diesem Wege thematisiert. Fundamental ist die Frage, was Christa Wolf mit ihren Adaptionen des antiken Materials poetologisch und gesellschaftlich intendiert und wie sich das Problem der Autor-Leser-Beziehungen in ihrem Werk gestaltet. Dieser Themenkomplex soll anhand der Texte „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ exemplarisch abgearbeitet werden.

Im Anschluss daran soll im Hauptteil der vorliegenden Arbeit eine eingehende Betrachtung der gestaltungstechnischen und stilistischen Gemeinsamkeiten und Differenzen beider Mythos-Rezeptionen erfolgen. Probleme der Gattung und der Erzähltechnik, zeitliche und räumliche Strukturierung des Erzählens, Elemente der Handlung und der Figurenwelt, Motiv- und Bildstruktur sowie Fragen der Sprache und Schreibweise geraten an dieser Stelle in den Blick (Kap. 4.1). Dabei ist ein Rückgriff auf die bis zu diesem Zeitpunkt gewonnenen Erkenntnisse für die Analyse der Art der formalen Umsetzung des Mythos in „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ unverzichtbar. Die Relation zwischen den ästhetisch innovativen Verfahrenweisen beim Umgang mit dem Mythos und dem poetologischen Konzept der Autorin ist von enormer Bedeutung. Dieses Verhältnis ist ebenso stets im Auge zu behalten wie die Wirkungsmöglichkeiten auf den Leser, welche die beiden Texte als Mythos-Rezeptionen über die Ebene der Form entwickeln. Im Spannungsfeld von Tradition und Innovation stellt sich außerdem die Frage, inwieweit sich Christa Wolfs Neuentwürfe als intertextuelle Formen festhalten lassen (Kap. 4.2). In diesem Zusammenhang soll auch der Grad der Innovation des zweiten mythologischen Projekts („Medea. Stimmen“) gegenüber dem ersten („Kassandra“) sowie deren Wechselwirkung herausgestellt werden. Abschließend ist im Rahmen der Formanalyse zu klären, welches ästhetische Verfahren von Christa Wolf bevorzugt angewendet wird, um ihre Intention bei der ‚Arbeit am Mythos‘ zu realisieren (Kap. 4.3).

1. Theoretische Einführung

1.1 Begriff und Funktionen des Mythos: Zum Problem der Definition

Das Wort ‚Mythos‘ (gr. *mýthos*) bedeutet Erzählung, Fabel oder Sage.²¹ Gewöhnlich werden darunter Sagen über Götter und vergöttlichte Helden verstanden, die zu Beginn der Zeit gewirkt und an der Schöpfung der Welt teilgenommen haben. Beim Begriff ‚Mythologie‘ unterscheidet man einerseits zwischen der Gesamtheit der Mythen und dem System phantastischer Weltvorstellungen eines Volkes, andererseits wird damit die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Mythos bezeichnet, welcher die Weltempfindung und die Weltanschauung der Periode, in der er geschaffen wurde, widerspiegelt. Die einzelnen Formen der „denkenden Weltaneignung“²² (ethische, ästhetische, theoretische und ideologische) sind im archaischen Mythos noch nicht voneinander getrennt. Auch die unklare Trennung von Subjekt und Objekt, Gegenstand und Zeichen, Wesen und seinem Namen, von räumlichen und zeitlichen Beziehungen charakterisiert das mythologische Denken. Dies findet seinen Ausdruck in der Sphäre der Einbildungskraft und Verallgemeinerung; der Mythos gewinnt an symbolischer Kraft. Die mythische Zeit – die Hauptkategorie des Mythos – ist die sakrale, vorhistorische Zeit der Urahnen und der Urschöpfung im Unterschied zur profanen, historischen Zeit. Die Entwicklung eines Modells bzw. eines Musters ist eine wichtige Funktion des Mythos, welcher als wahres und reales Ereignis Vorbilder für die Nachahmung hinterlässt und aufgrund seiner kulturellen Bedeutung an die nächsten Generationen weitergeleitet wird. Die magischen Kräfte der mythischen Zeit gewährleisten die Endlosigkeit der Lebenszyklen und helfen die Ordnung in der Natur und der Gesellschaft beizubehalten. Da die Mythenbildung nicht nur in der Erzählung, sondern auch in Liedern, Tänzen oder rituellen Handlungen stattfindet, wird die Aufrechterhaltung der Ordnung mit Hilfe der Rituale gesichert.

²¹ Artikel „Mythos“ in: Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart 2001, S. 463.

²² Emil Angehrn: Die Überwindung des Chaos. Zur Philosophie des Mythos. Frankfurt a. M. 1996, S. 9.

Der archaische Mythos enthält embryonale Elemente der Religion, Philosophie, Wissenschaft und Kunst. Als eine sprachliche Kategorie zur Bezeichnung von Erzähltem und ein Vorrat von Geschichten mit einer ursprünglich religiösen Bedeutung findet er Eingang in die bildende Kunst und Literatur. Obwohl Literatur und andere Kunstformen sich längst vom Mythos und Ritual emanzipiert haben, operieren sie immer noch mit mythologischen Themen und Motiven. Die außerordentliche Anziehungskraft und soziale Wirksamkeit mythologischer Bilder sind für verschiedene Kunstformen unverkennbar und resultieren aus der organischen Verbindung von Mythos und Ritual, die eine Idee vom Schönen enthält.

Trotz der ‚Entzauberung‘ des Mythos durch Philosophie und Wissenschaft bleibt er nicht nur eine bloße Erinnerung an eine ursprüngliche Weltanschauung und archaische Formen der Erzählung. Der Mythos muss keinesfalls einen infantilen Zustand des menschlichen Bewusstseins präsentieren, um kollektivleitende Kraft gewinnen zu können. Auch heutzutage bleibt nicht allein die Religion eng in die mythologischen Vorstellungen eingebunden. Als eine Art von Weltaneignung, die in allen Kulturen zu finden ist, hat sich das mythologische Bewusstsein im Laufe der Geschichte neben dem philosophischen und wissenschaftlichen Wissen behauptet. Ungeachtet der verbreiteten Vorstellung, dass das Bedürfnis nach Mythenschöpfung nur für altertümliche Gesellschaften charakteristisch ist, gehört der Mythos zu den wesentlichen Attributen moderner Kultur, in der er kontextabhängig in jeweils verschiedenen Formen existiert. Seine Präsenz in der Gegenwart darf daher nicht unterschätzt werden.²³ Ein ‚neomythologisches‘ Bewusstsein ist eine Besonderheit der kulturellen Mentalität der letzten Jahrhunderte. Vor allem die Moderne fragt verstärkt nach dem Wesen des Mythischen, nach der Anziehungskraft und Unersetzbarkeit des Mythos als Mittel für die Lösung der Sinnfragen in allen Epochen. Viele Wissenschaftszweige, wie z. B. Ethnologie, Altertumswissenschaft, Religionswissenschaft, Psychologie, Soziologie und vor allem die Philosophie, haben den Mythos zu ihrem Untersuchungsgegenstand gemacht, so dass seine Entwicklungsgeschichte ihre detaillierte Nachzeichnung in zahlreichen Mythen-Theorien findet. In diesem Sinne ist die Mythen-Renaissance der letzten Jahrhunderte ein soziokulturelles Phänomen, das sich im Rahmen interdisziplinärer Forschung erklären lässt. In den facettenreichen, sich gegenseitig ergän-

²³ Vgl. hierzu Leszek Kolakowski: Die Gegenwärtigkeit des Mythos. München 1973.

zenden oder einander widerlegenden Ansätzen werden je nach Fragestellung verschiedene Momente des Mythos in den Mittelpunkt gerückt. So fordert die Ethnologie, um nur dieses Beispiel zu nennen, den Mythos zunächst vom Blickwinkel der jeweiligen Kultur aus sehen zu lernen und ihn erst danach unter Berücksichtigung struktureller, funktionaler, historischer, psychologischer Gesichtspunkte zu beurteilen.

Die Vielfältigkeit verschiedener Deutungsansätze hat dazu beigetragen, dass heute kaum von einer einheitlichen und endgültigen Definition des Mythos die Rede sein kann. Auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft ist die Deutung der Mythen erschwert, da sie, wie es weiter in diesem Kapitel gezeigt wird, als spätzeitliche Erscheinungen selbst Produkte einer in der literarischen Auslegung präsentierten ‚Arbeit am Mythos‘ sind:

[...] schon die ältesten Mythen [...] enthalten kritische Distanz des Dichters gegenüber der Götterwelt und ironisches Umkippen (so spielen Götter gegeneinander und lassen sich gegeneinander ausspielen).²⁴

Diese Vorstellung vom Mythos ist hellenozentrisch geprägt und bezieht sich auf den Sonderweg der griechischen Kulturentwicklung. Viele dem europäischen Leser bekannte antike Mythen gehören zu einem aus Legenden und Sagen bestehenden mythologischen Zyklus und sind als ein Komplex von Erzählungen in den Werken der antiken Literatur („Ilias“ und „Odyssee“ von Homer, „Theogonie“ von Hesiod, attische Tragödien und „Metamorphosen“ von Ovid, „Bibliothek“ von Apollodor u. a.) überliefert. Für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung sind die von einem Autor ästhetisch reflektierten und interpretierten Mythen, deren modifizierter Inhalt durch die subjektive Deutung des Dichters eine besondere Aussagekraft gewinnt, von Interesse.

Obwohl die Absicht, eine endgültige Definition des Mythos und seiner Funktionen in Anbetracht der Überflut von Mythen-Theorien zu liefern, kaum erfüllbar ist, erlauben es die vorhandenen Ansätze, die wichtigsten Unterscheidungsmerkmale des Mythos und seine Funktionen zu beleuchten. Die historischen Dimensionen der Mythos-Diskussion und Beiträge von Vertretern verschiedener wissen-

²⁴ Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 36.

schaftlicher Disziplinen sollen in dieser Arbeit allerdings nur kurz angerissen werden. Sie können nur in dem Maße berücksichtigt werden, wie sie die schon erwähnte Mythen-Renaissance erklären helfen, die vor allem durch die Frühromantiker angeregt wurde und im 20. Jahrhundert an besonderer Intensität gewann.

1.2 Historische Stationen der Antike-Rezeption und des Mythos-Verständnisses in Deutschland

Wie bereits angedeutet, kann sich der Mythos als fundamentale menschliche Erfahrung in jeder historischen Epoche aktualisieren. Er gehört insbesondere im Bereich der Philosophie, aber auch der Literatur und Bildenden Kunst zu den zentralen Überlieferungen aus der Antike. Die Geschichte des Mythos-Verständnisses geht auf die Mythenskepsis von Aristoteles in seiner „Poetik“ zurück und zieht sich bis zum heutigen Tag hin.²⁵ Als Bestätigung der These von der andauernden Aktualität des griechischen Mythos entstehen im europäischen Kulturraum ab dem 18. Jahrhundert verschiedene Konzeptionen der Antike, welche die Wahrnehmung der folgenden Generationen weitgehend bestimmen. Der Archäologe und Kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmann lässt die Antike in seinem Werk „Geschichte der Kunst des Alterthums“ (1764) aufleben, indem er bedeutende Aspekte der antiken Kultur eingehend betrachtet. Laut Winckelmann gilt die Antike als eine klassische Epoche, die in sich das Muster des perfekten geistigen und körperlichen Maßes birgt und als Symbol des ‚goldenen‘ Jahrhunderts zu verstehen ist. Seine Auffassung von der griechischen und römischen Antike prägt wesentlich den Geist des deutschen Klassizismus (Friedrich Schiller vergleicht beispielsweise antike und neue Kunst als Kategorien des ‚Naiven‘ und ‚Sentimentalen‘ miteinander).

Durch Johann Gottfried von Herder, der zum Gebrauch der mythischen Bilder als Quelle poetischer Strukturen rät, wird der Mythos nach der Periode einer eher kritischen Einschätzung in der Zeit der Aufklärung²⁶ für das philosophische Den-

²⁵ Vgl. zur Geschichte der Mythos-Deutung Luc Brisson: Einführung in die Philosophie des Mythos. Antike, Mittelalter und Renaissance. Darmstadt 1996; Christoph Jamme: Einführung in die Philosophie des Mythos. Neuzeit und Gegenwart, Teil 2. Darmstadt 1991.

²⁶ Vgl. Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 291ff.

ken im 19. Jahrhundert wieder zugänglich gemacht. Auf besonders fruchtbaren Boden fällt der Mythos im Bereich des deutschen Idealismus, der Romantik und Volkstumsforschung. Von herausragender Bedeutung ist Friedrich Schlegels Projekt einer ‚Neuen Mythologie‘ an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, das auch Rückgriffe der späteren Literaturepochen auf das mythologische Erbe beeinflusst. Die Romantiker setzen eine arkadische Ur-Harmonie mit der Welt an den Anfang der alten Mythologie und Poesie; die romantische Poesie erklärt den Mythos als imaginativen Teil des menschlichen Bewusstseins. „Aber die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos, nämlich eines solchen, welches nur auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu entfalten, eines solchen wie es auch die alte Mythologie und Poesie war. Denn Mythologie und Poesie, beide sind eins und unzertrennlich“,²⁷ heißt es in Schlegels Werk „Rede über die Mythologie“ (1800), welches den Mythos und seine kulturstabilisierende Funktion in den Mittelpunkt der romantischen Poesie stellt und als erster „Mythos-Versuch mittels Ästhetik“²⁸ gilt. Die Position einer „konsequenten Historisierung des Mythos als Teil der Historisierung der Kunst“²⁹ vertritt Hegel und verwirft somit „die romantische Konzeption einer Einheit von Mythologie und Geschichtsbewußtsein“.³⁰

Der Begriff ‚Mythos‘ ist bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den großen Wörterbüchern sowie in Sulzers „Allgemeiner Theorie der Schönen Künste“ nicht zu finden; meistens werden nur Definitionen von ‚Mythologie‘ und ‚Mythe‘ gegeben. Trotz eines großen Interesses der klassischen Philologie des 19. Jahrhunderts am griechischen Erbe³¹ wird in Deutschland keine Gesamtkonzeption der Antike erarbeitet, vielmehr richtet sich die Aufmerksamkeit der Mythos-Forschung auf die Sammlung und Auswertung von archäologischen Funden. Die archäologischen Ausgrabungen in den 1870er Jahren in Griechenland, in deren Verlauf Belege für die Existenz einer alten Kultur auf der Insel Kreta im 3.-2. Jahrtausend

²⁷ Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie: Rede über die Mythologie. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München/Paderborn/Wien 1967, S. 311-338, hier S. 313.

²⁸ Karl Heinz Bohrer (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a. M. 1983, S. 52. Vgl. auch S. 58.

²⁹ Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 82.

³⁰ Ebd., S. 82.

³¹ Zu nennen ist in diesem Zusammenhang vor allem „Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie“ (1825) von Carl Otfried Müller, welcher der Mythologie den Status einer Wissenschaft zu verleihen versucht.

v. Chr. entdeckt worden sind, geben Impulse zur Entstehung der sogenannten ‚neoromantischen‘ Bewegung, welche eine neue, intensive Hinwendung zum antiken Mythos kennzeichnet. Die bis dahin bestimmende Sicht auf die griechische Kultur gerät durch das neu gewonnene Wissen von der matriarchalischen Gesellschaftsordnung ins Wanken. Die Erkenntnis, dass die Dominanz des Matriarchalischen mit der anderen, ‚dunklen‘ Seite der antiken Kultur assoziiert wird, steht im Gegensatz zur bisher gängigen Vorstellung von der Antike als Epoche der hohen geistigen Ideale, Harmonie und Ordnung. Diese Neuorientierung im Bild der Antike ist vor allem mit den Namen von Johann Jakob Bachofen („Der Mythos als Quelle geschichtlicher Erkenntnis“, 1861; „Die innere Wahrheit des Mythos“, 1869) und Friedrich Nietzsche verbunden. Nietzsche, selbst akademischer Philologe, inspiriert wie kaum ein anderer Autor die späteren Künstlergenerationen und das Mythos-Verständnis in der Zeit der Moderne. Sein Werk „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1873) kennzeichnet den Beginn einer neuen Kulturtradition in der Interpretation der Antike, welche vom Autor aus den Blickwinkeln der Psychologie, Ethik, Ästhetik und des philosophischen Irrationalismus neu wahrgenommen und mit dem bisher unbekanntem dionysischen Element in Zusammenhang gebracht wird. Die Duplizität vom ‚Dionysischen‘ und ‚Apollinischen‘ in der mythologisch-ästhetischen Philosophie Nietzsches besagt, dass die Mythen nicht nur harmonisierend sind und zur Synthese führen, sondern auch Gegensätze und Konflikte problematisieren können, „insofern sie als anderes an anderes herantreten, Kommentar zur Wirklichkeit von anderer Warte her leisten“.³² Sie treten nicht nur „als Zeugnisse eines romantisch-seelischen Urzustandes“ auf, sondern sind „durchpulst von Konflikten, Herrschaftsansprüchen, Aggression und Depression, Gewalt und Ordnungsentwürfen“.³³ Der Gedanke Nietzsches „Ohne Mythos [...] geht jede Cultur ihrer gesunden schöpferischen Naturkraft verlustig: erst ein mit Mythen umstellter Horizont schließt eine ganze Culturbewegung zur Einheit ab“³⁴ ist für die späteren Mythisierungstendenzen in der Literatur des 20. Jahrhunderts wegweisend.

³² Walter Burkert: Antiker Mythos. Begriff und Funktionen. In: Antike Mythen in der europäischen Tradition. Hg. v. Heinz Hofmann. Tübingen 1999, S. 11-26, hier S. 21.

³³ Ebd., S. 25.

³⁴ Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 3/1. Berlin 1972, S. 141.

1.2.1 Mythos im 20. Jahrhundert

Die Wiederentdeckung des Mythos um die Jahrhundertwende durch die Religions- und Altertumswissenschaft, Ethnologie, Philosophie und Psychologie fällt mit dem Beginn der literarischen Moderne zusammen und beeinflusst sie besonders stark im deutschen Sprachraum. Das Interesse des 20. Jahrhunderts an der Frage nach dem mythologischen Charakter der modernen Kultur, am mythischen Bewusstsein und Wesen moderner Mythen ist unter anderem durch Tendenzen zur politischen Instrumentalisierung des Mythos beeinflusst. So schätzt M. Fuhrmann ein:

[...] zwar dient im allgemeinen der griechische Mythos als Orientierungspunkt, was ‚Mythos‘ eigentlich sei; andererseits sucht man die postmythischen Metamorphosen mythischen Vorstellens zu erfassen – der Begriff mußte daher die Offenheit und Vieldeutigkeit behalten, die ihm seit der Romantik und seit Nietzsche zu eignen pflegt.³⁵

In Deutschland, wo Philosophie und Literatur im Laufe der Jahrhunderte ein ganz eigenes Verhältnis zur Antike, Mythologie und germanischen Götterwelt entwickelt haben, erlebt die Auseinandersetzung mit den ästhetischen, philosophischen und politischen Aspekten des Mythos eine besondere Konjunktur. Der Wechsel mythenfreundlicher Epochen mit mythenskeptischen hat zum Bedeutungswandel im Rahmen des Mythos-Begriffs beigetragen: von ‚Wort‘ und ‚Erzählung‘ zu ‚Legende‘ und Phantasieprodukt. Die Entwicklungsgeschichte des Mythos-Begriffs ist eine „Geschichte der Missverständnisse, der semantischen Verschiebungen und Vergewaltigungen, der ideologischen Postulate, der falschen Alternativen zwischen Verstand und Gefühl, der Rekurse und Regressionen“.³⁶ Ein bekanntes Beispiel ist die Umkehrung der Bedeutung des Mythos aufgrund seines Missbrauchs durch nationalsozialistische Ideologen im 20. Jahrhundert. Diese historische Belastung führt zu einer Tabuisierung des Mythos-Begriffs, so dass jeder weitere Versuch seiner Rehabilitierung nach 1945 einer starken Kritik unterliegt.

³⁵ Manfred Fuhrmann (Hg): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. München 1971, S. 9.

³⁶ Gerhard Schmidt-Henkel: Mythos und Dichtung. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert. Bad Homburg/Berlin/Zürich 1967, S. 9.

Die Rede für und wider den Mythos ist nicht neu, er wird erstmals bei Pindar im 5. Jahrhundert v. Chr. als prälogische Form des Denkens dem Begriff ‚Logos‘ gegenübergestellt.³⁷ Die Philosophen des Mittelalters und Zeit der Aufklärung betrachten ihn als eine Vorform der Metaphysik bzw. ein Mittel der Allegorese, dabei entstammt „[d]as Schema der Ablösung des Mythos durch den Logos [...] weitgehend der Selbstauffassung der Philosophie von ihrer eigenen Geschichte und Leistung.“³⁸ Für den philosophischen Gedanken im 20. Jahrhundert wird die Frage nach den Beziehungen zwischen Mythos und Logos besonderes relevant. Im Gegensatz zu der bisher traditionell antithetischen Auffassung von Mythos und Logos steht das mythische Denken in vielen Theorien der Moderne und Postmoderne gleichwertig neben dem logischen Denken. In der Tradition Nietzsches hat Sigmund Freud bereits in seinem Frühwerk („Die Traumdeutung“, 1900; „Totem und Tabu“, 1913) die Doppelbedeutung von Mythos als historisches und sinnstiftendes Phänomen in konsequenter Form herausgearbeitet. Die von ihm entwickelte Theorie des Ödipus-Komplexes³⁹ macht „Die Traumdeutung“ zum kanonischen Text der Psychoanalyse. Hier werden griechische Mythen, denen jeweils eine sich wiederholende psychische Grundsituation zugrunde liegt, zu Illustrationen psychischer Verhältnisse und zum „künstlerische[n] Ausdruck sexueller Komplexe“.⁴⁰ Die Traumproduktion wird „als individuelles Äquivalent der kollektiven Mythenproduktion“⁴¹ aufgefasst, dabei lässt sich der Traum mittels Psychoanalyse als einer Art der Aufklärung „aus einer dunklen und verworrenen Sprache in eine durchsichtige und vernünftige übersetzen. [...] von den Mythen zu ihrem Klartext, von der undurchsichtigen Erzählung zu deren Interpretation“.⁴²

Vor dem Hintergrund der Verbindung von Mythologie und Psychologie durch Freud bilden auch die Ideen von Carl Gustav Jung einen fruchtbaren Boden für die Kunst. Das Antike-Verständnis wird bei Jung („Über die zwei Arten des Denkens“, 1912) zum ersten Mal mit der Theorie über die Ewigkeit und Beständigkeit

³⁷ Vgl. Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 23.

³⁸ Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Manfred Fuhrmann (Hg.): Terror und Spiel, S. 11-66, hier S. 65. Vgl. auch S. 20.

³⁹ Vgl. Sigmund Freud: Die Traumdeutung. Gesammelte Werke, Bd. 2/3. Frankfurt a. M. 1999, S. 269. Vgl. auch ders.: Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902. Frankfurt a. M. 1962, S. 193.

⁴⁰ Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 85.

⁴¹ Michael Rutschky: Freud und die Mythen. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Mythos und Moderne, S. 217-241, hier S. 224.

⁴² Ebd., S. 224.

der Archetypen verbunden, die als allgemeine Schemen des menschlichen Handelns und Denkens fungieren und dem Mythos von Seiten der Tiefenpsychologie fortdauernde Bedeutung zusprechen:

Vom Unbewußten gehen determinierende Wirkungen aus, welche, unabhängig von Übermittlung, in jedem einzelnen Individuum Ähnlichkeit, ja sogar Gleichheit der Erfahrung sowohl wie der imaginativen Gestaltung gewährleisten. Einer der Hauptbeweise hierfür ist der sozusagen universale Parallelismus mythologischer Motive [...].⁴³

Die Archetypen, die nach Jung in Form von symbolischen Gestalten zum Ausdruck kommen und in den Mythen, Religion und Kunst ihre Abbildung finden, besitzen eine kollektive Verbindlichkeit und sind ein allgemein menschlich vererbtes Gut. Diese übersubjektiven Inhalte kommen auch in Träumen zum Ausdruck, welche eine ähnliche Struktur wie das akausale, assoziative und analogische Denken und die mythologischen Erzählungen aufweisen.⁴⁴ Hier geht es vor allem der Dichtung darum, die Urbilder aus den Tiefen der Seele freizulegen, um so die Wirklichkeit bewältigen zu können.

Einen wichtigen Beitrag zur Mythos-Forschung im 20. Jahrhundert leistet Ernst Cassirer mit der Analyse des mythischen Denkens in mythenschaffender Zeit. Im zweiten Band seines Hauptwerks „Philosophie der symbolischen Formen“ (1923-1929) bestimmt er das mythische Denken als eine einheitliche Bewusstseinsform und betont nachdrücklich die ästhetische und künstlerische Dimension des Mythos. Als ein „Gefühl in Bild gewandelt“⁴⁵ sei der Mythos ein Bestandteil der menschlichen Imagination und kulturellen Produktion. Er wird als eine symbolische Form verstanden, die Cassirer in Hinblick auf andere Grundformen des menschlichen Weltverständnisses (Sprache, Geschichte, Kunst und wissenschaftliche Erkenntnis) als gleichwertig ansieht.⁴⁶ Durch die Anknüpfung der geistigen Bedeutungsgehalte an konkrete sinnliche Zeichen versuche der Mensch seine Um-

⁴³ Carl Gustav Jung: Gesammelte Werke, Bd. 8. Zürich u. a. 1995, S. 73.

⁴⁴ Vgl. ders.: Über die zwei Arten des Denkens. In: ders.: Wandlungen und Symbole der Libido. Leipzig und Wien 1912, S. 23 ff.

⁴⁵ Ernst Cassirer: Der Mythos des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens. Frankfurt a. M. 1985, S. 60.

⁴⁶ Vgl. Ernst Wolfgang Orth: Zur Konzeption der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen. Ein kritischer Kommentar. In: Ernst Cassirer: Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933. Hg. v. Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois. Hamburg 1985, S. 165-202.

welt zu deuten und ihre Erscheinungen in einem sinnvollen Zusammenhang zu ordnen. Der mythische Raum sei eine in vielen ästhetischen Metamorphosen begriffene „Welt des Werdens“⁴⁷ und das rechtfertige die Priorität der Form des Mythos gegenüber seinem Inhalt. Die Trennung nach Gegensätzen ‚heilig‘ und ‚profan‘ sowie die Identifikation von Bild und Sache, Name und Sache im mythischen Bewusstsein projizieren einen sakralen Gehalt auf Dinge, Personen oder Ereignisse.

Ernst Cassirer betrachtet das mythische Denken als eine geistige Einheit, verweist allerdings auf die Gefahr einer „falsche[n] Rationalisierung des Mythos“,⁴⁸ dessen gefährliches Potential sich vor dem Hintergrund seiner Instrumentalisierung durch Faschismus entfaltet. Wie mythische Denkmuster von einem totalitären System genutzt werden, analysiert Cassirer in seinem Werk „Der Mythos des Staates“, welches 1946 im amerikanischen Exil erscheint. Der Autor weist auf eine enge Verknüpfung von Mythos und Ideologie hin und behandelt die Wirkungsweisen politischer Mythenbildung sowie die Gründe für ihre immer noch fortdauernde Aktualität. Für Cassirer ist der moderne politische Mythos des Faschismus eine Art Fortführung des antiken, wobei beide irrational, traditionsverhaftet und rück-schrittlich seien, sich durch die Idee des Völkischen auszeichnen und unter anderem zur Führervergöttlichung sowie zur Realitätsverleugnung vor allem im nationalsozialistischen Staat tendieren:

[Die] Rolle von Magie und Mythologie in der primitiven Gesellschaft gilt ebenso wohl für weit vorgeschrittene Stadien des politischen Lebens des Menschen. In verzweifelten Lagen will der Mensch immer Zuflucht zu verzweifelten Mitteln nehmen – und die politischen Mythen unserer Tage sind solche verzweifelte Mittel gewesen.⁴⁹

Im Hinblick auf das Potential des politischen Missbrauchs von Mythologie sind die Untersuchungen des Mythos seitens Max Horkheimers, Theodor W. Adornos und Roland Barthes' ebenso von großer Relevanz. Im Werk „Dialektik der Aufklärung“ (1947) wird das Verhältnis zwischen Mythos und Logos von Horkheimer und Adorno dialektisch aufgearbeitet. „Schon der Mythos ist Aufklärung und:

⁴⁷ Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken. Darmstadt 1977, S. 5.

⁴⁸ Ebd., S. 89.

⁴⁹ Ders.: Der Mythos des Staates, S. 363.

Aufklärung schlägt in Mythologie zurück“⁵⁰, so lauten die Hauptthesen ihrer epochalen Untersuchung. Die Mythen als Auseinandersetzung der Menschen mit der sie umgebenden Welt haben eine ordnend-aufklärende Funktion, indem sie „von den Menschen die Furcht [nehmen] und sie als Herren [einsetzen]“⁵¹. Die Autoren betrachten die „Odyssee“ Homers als einen „Grundtext der europäischen Zivilisation“⁵². Odysseus zeige die „Fluchtbahn des Subjekts vor den mythischen Mächten“⁵³ in der bürgerlich-abendländischen Zivilisation, indem er Götter wie Poseidon betrügt und die Übermacht der Sirenen „technisch aufgeklärt“⁵⁴ überlistet. Er wird zum Urbild des bürgerlichen Individuums, der seine Identität in der „Verleugnung der Natur“⁵⁵ gewinnt und den Weg zur „unbeschränkten, leeren Autorität des Subjekts“⁵⁶ bahnt, welcher in der Vernunft formalisiert wird. Mit der Formalisierung der Vernunft erfüllt sich die zweite These der Autoren vom Umschlagen der Aufklärung in Mythologie. Das aufklärerisch-rationale Denken, welches sich selbst als verbindlichen Maßstab für sein Vorgehen sieht und dem Tatsachenwissen blind vertraut, läuft Gefahr, selbst in Mythologie zurückzuschlagen, indem es die Produkte des menschlichen Denkens mit totalitärem Wahrheitsanspruch als zweite Natur präsentiert. Obwohl gerade die Befreiung des Menschen vom mythischen Bann das eigentliche Ziel der Aufklärung ist und zum Fortschritt beitragen soll, wird die Aufklärung zum Mythos und zum Instrument der Unterwerfung des Menschen. Das mythische Denken sei nicht überwunden und bestimme auch das gegenwärtige Denken und Handeln; dabei kann der moderne Mensch aus dem Bannkreis seines rationalen Denkens nicht heraustreten und ist der Aufklärung genauso ausgeliefert, wie es der vorzeitliche dem Mythos war.

Von der rationalistischen Konzeption der „Dialektik der Aufklärung“ unterscheidet sich die Theorie des Religionsforschers Mircea Eliade, welcher den Mythos als eine ‚heilige Geschichte‘ ansieht und dabei in seinem Werk „Das Heilige und das Profane“ (1957) von einer bleibenden Bedeutung mythischer Zeiten und Räume ausgeht. Der Mythos erzähle „ein primordiales Ereignis, das am Anbeginn

⁵⁰ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M. 2003, S. 6.

⁵¹ Ebd., S. 9.

⁵² Ebd., S. 52.

⁵³ Ebd., S. 66.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 97.

⁵⁶ Ebd., S. 97.

der Zeit, ab *initio*, stattgefunden hat⁵⁷ und „die heilige Zeit [sei] in ihrem Wesen noch reversibel, insofern sie eine mythische Urzeit ist, die wieder gegenwärtig gemacht wird.“⁵⁸ Mit dieser These treten die sinnstiftende und die handlungsleitende Funktionen des Mythos in den Vordergrund, denn dieser befriedigt das menschliche Bedürfnis nach Sinn und Orientierung. Ohne diese Grundfunktionen des Mythos ist auch für Leszek Kolakowski keine menschliche Kultur und Gesellschaft denkbar: „Die mythische Organisation der Welt (d. h. die Regeln, die das Verstehen empirischer Realitäten als sinnvoller gewährleisten) ist in der Kultur permanent gegenwärtig.“⁵⁹ Kolakowski betont in seinem Aufsatz „Die Gegenwärtigkeit des Mythos“ das Bedürfnis des modernen Menschen, „an die Beständigkeit der menschlichen Werte zu glauben“⁶⁰ und „die Erfahrungswelt als sinnvolle zu erleben durch ihre Beziehung auf eine unbedingte Realität, welche die Phänomene zweckmäßig verknüpft.“⁶¹ In diesem Zusammenhang ist auch das „menschliche Verlangen, die Welt als eine kontinuierliche zu sehen“,⁶² verständlich.

Originelle Überlegungen auf dem Gebiet der strukturalistischen Mythosforschung stellt Claude Lévi-Strauss („*Anthropologie Structurale*“, 1958; „*Mythologiques*“, 1964-1966) an, der das „wilde Denken“ der Mythen nicht nur als eine „bloße Vorstufe, sondern [als] eine alternative Form der wissenschaftlichen Weltauffassung“⁶³ und gleichzeitig als eine historisch bewährte Form des Denkens und Sprechens anerkennt. Da der Mythos die Ausdrucksform eigener Sprachlogik⁶⁴ besitzt, wird er zur aktuellen Sprachwirklichkeit. So untersucht der Autor die Struktur der mythischen Sprache vor dem Hintergrund der linguistischen Theorie der binären Oppositionen. In diesem Zusammenhang wird von ihm der Begriff des ‚Mythems‘ als konstitutive Einheit des Mythos eingeführt, welche auf dem Satzniveau zu finden ist. Obwohl Lévi-Strauss seine Methode selber bei der Analyse der literarischen Interpretation verwendet, kann das von ihm entwickelte strukturalistische Interpretationsmodell auf die Erzähltexte eines Schriftstellers nur mit Vorbehalt übertragen werden: „Der Erzählstil als solcher interes-

⁵⁷ Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Frankfurt a. M. 1998, S. 85.

⁵⁸ Ebd., S. 63.

⁵⁹ Leszek Kolakowski: *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, S. 15.

⁶⁰ Ebd., S. 15.

⁶¹ Ebd., S. 14.

⁶² Ebd., S. 16.

⁶³ Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 110.

⁶⁴ Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Strukturale Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1967, S. 253f.

siert [die Strukturalisten] kaum, denn nur die paradigmatische Dimension eines Textes erscheint ihnen als übersetzbar in die argumentierende Sprache der Wissenschaft.⁶⁵ Außerdem ist die Theorie von Lévi-Strauss schon deswegen defizitär, weil er – so Jamme – das Prinzip der binären Opposition zum absoluten Verfahren machen will.⁶⁶

Auf die Präsenz mythischer und ritueller Elemente in der modernen Alltagskultur in Form des Symbols, der Sprache oder des Vorurteils weist Roland Barthes hin und weitet somit den traditionellen Mythos-Begriff auf Rituale und Vorstellungen der Gegenwart aus. Es geht ihm in seinen „Mythen des Alltags“ (1957) um die Kritik der ideologischen Funktion des Mythos, mit welcher sich schon Horkheimer und Adorno ausführlich befasst haben. Der Mythos wird bei Barthes der Vernunft (bzw. dem Logos) gegenübergestellt, denn er hat mehr mit den magischen Techniken der Rhetorik als mit der intellektuellen Erkenntnis zu tun.⁶⁷ Barthes sieht die Rolle des Mythos als Legitimation von Ideologie, welche die von ihr angestrebte Weltordnung als von der Natur vorgegebene manifestiert, genauso wie der Mythos im Auftrag der bürgerlichen Ideologie Geschichte als Natur ausgibt.⁶⁸ Er beschreibt den Mythos als ein sekundäres semiologisches System,⁶⁹ insofern alles zum Mythos werden kann, wenn es nur auf eine bestimmte Weise mit Bedeutung aufgeladen wird. Der Mythos deformiere die Wirklichkeit, und das Ziel der Untersuchungen von Barthes ist es, diese Deformierungen durch die Schaffung eines künstlichen Mythos zu entlarven.⁷⁰

Barthes' Definition vom Mythos hat dazu beigetragen, dass der Mythos-Begriff im Alltagsleben und in der Wissenschaft in einer großen Bandbreite von Kontexten verwendet wird und somit an Bedeutungsschärfe verliert.⁷¹ Dabei beruft sich Barthes in seinen Überlegungen nicht auf Überlieferungszusammenhänge, die in der abendländischen Tradition mit diesem Begriff verbunden sind; was er Mythos

⁶⁵ Harald Weinrich: Erzählstrukturen des Mythos. In: ders.: Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft. München 1986, S. 167-183, hier S. 182.

⁶⁶ Vgl. Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 115.

⁶⁷ Vgl. Roland Barthes: Mythen des Alltags. München 1964, S. 140-146.

⁶⁸ Vgl. ebd., 130, 113, 129.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 92. u. 85.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 112 u. 121.

⁷¹ Laut Jamme steht der Mythos „für massenpsychologisch wirksame Vorstellungen ebenso wie für Märchen und Fabeln und für verpflichtende Vorstellungen“ – Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 23.

nennt, steht in keiner Beziehung zu jenen Mythologemen, die als stoffliche Quelle für die Literatur zur Verfügung stehen.⁷²

1.2.1.1 Hans Blumenberg

Aus der Perspektive des Verhältnisses von Mythos und Logos erfährt kaum ein anderes Werk eines deutschen Philosophen seit Ende der 1970er Jahre eine solche weitreichende Resonanz wie die „Arbeit am Mythos“ von Hans Blumenberg. Sie gewinnt daher auch für die folgende Untersuchung größte Bedeutung. Der Autor setzt sich in Opposition zu der insbesondere von Adorno und Horkheimer vertretenen Auffassung von der Ablösung des Mythos durch den Logos im historischen Prozess und leistet somit eine reaktualisierende ‚Arbeit am Mythos‘. Die Mythen haben primär die Funktion der Angstbewältigung, dabei werden „Ursprung und Ursprünglichkeit des Mythos [...] im wesentlichen unter zwei antithetischen metaphorischen Kategorien vorgestellt. [...] als *Terror* und als *Poesie* – und das heißt: als reiner Ausdruck der Passivität dämonischer Gebanntheit *oder* als imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen.“⁷³ Als Mittel für die Bewältigung des ursprünglichen Schreckens des „Absolutismus der Wirklichkeit“⁷⁴ sei der Mythos selbst „ein Stück hochkarätiger Arbeit des Logos“,⁷⁵ denn bereits durch Erzählen in der rituellen Praxis wird er rationalisiert und gewinnt eine erste Distanz. Durch diese Distanzfunktion des Mythos, die Blumenberg ins Zentrum seiner Überlegungen rückt, lässt sich die Vorliebe der Mythologie zur Poesie erklären: „[D]ie dichterische Verarbeitung des Mythos enthält ein Element der Zusicherung, es sei dies zu Ende gebracht.“⁷⁶ Der Mythos ist in Struktur und Inhalt frei gestaltbar und das macht seinen spielerischen Charakter aus. Er fasziniert heute wie damals, weil er „nur gespielt, durchgespielt, nur momentan ‚geglaubt‘ zu werden brauchte, aber nicht zur Norm und zum Bekenntnis wurde“.⁷⁷ Die Schwierigkeit seiner Deutung ist

⁷² Ein solches Mythos-Verständnis hat Kurt Hübner zu Unterscheidung zwischen echtem und unechtem Mythos motiviert. Vgl. Kurt Hübner: *Die Wahrheit des Mythos*. München 1985, S. 357ff.

⁷³ Hans Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, S. 13.

⁷⁴ Ders.: *Arbeit am Mythos*, S. 9.

⁷⁵ Ebd., S. 18.

⁷⁶ Ders.: *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, S. 57f.

⁷⁷ Ebd., S. 18.

darauf zurückzuführen, dass er „[f]ür alle seine Rezeptionen – und zu diesen gehört schon die Stufe seiner ersten poetischen Formation – [...] nur ein Muster [ist], auf dem und mit dem man kühn umgehen kann.“⁷⁸ Blumenberg versucht das Wesen des Mythos durch die Analyse von Stilmerkmalen der mythischen Erzählung zu bestimmen. Dazu werden von ihm z. B. die ‚Inkonsistenz‘ (Austauschbarkeit neuer Elemente im Rahmen einer Struktur), die ‚Wiederholung‘ (Transformation, Metamorphose), die ‚Umständlichkeit‘ und die ‚ikonische Konstanz‘ gezählt.⁷⁹ Diese Aspekte werden ausführlicher bei der Untersuchung des ästhetischen Potentials des Mythos im folgenden Kapitel behandelt.

Den variablen Charakter des altgriechischen Mythos erkennt Blumenberg in einer gewissen Leichtigkeit seines Umgangs mit Namen und Geschichten der Götter und setzt ihn dem Dogma der Religion entgegen. Das Götterbild, das im Mythos einen Ausdruck findet, steht im Gegensatz zum Gottesbild des christlichen Glaubens; hier ist nicht ein transzendenter Gott wie im Christentum präsent, sondern mehrere die Gewalt teilende Götter, deren Vielstimmigkeit sogar die Macht des höchsten Gottes relativiert.⁸⁰ Dass die daraus resultierende Freiheit des Mythos ihn allgegenwärtig macht, wird von Blumenberg besonders betont: „Der durch die antiken Quellen vermittelte Mythos hat Phantasie und formale Disziplin der europäischen Literaturen in einzigartiger Weise bewegt, angetrieben, erfüllt und gereizt.“⁸¹

Mythos ist für Blumenberg wie für andere Mythen-Theoretiker des 20. Jahrhunderts ein Phänomen der Funktion und der Rezeption, d. h., er potenziert seine Bedeutung im Prozess der Verarbeitung. Dabei ist von der Unmöglichkeit der Entzifferung einer Urgeschichte, eines Grundmythos, der am Beginn der Überlieferung steht, die Rede, denn „[d]er Mythos ist immer schon in Rezeption übergegangen [...]. Wenn er nur in Gestalten seiner Rezeption uns vorliegt, gibt es kein Privileg bestimmter Fassungen als ursprünglicher oder endgültiger.“⁸² Auch die frühesten archaischen Mythen weisen die Prozesse der ‚Arbeit am Mythos‘ auf.⁸³ Der My-

⁷⁸ Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 18.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 21, 32, 43ff., 50f.; ders.: Arbeit am Mythos, S. 145, 70, 46, 159, 165.

⁸⁰ Vgl. ders.: Arbeit am Mythos, S. 9-39 u. 50.

⁸¹ Ebd., S. 239.

⁸² Ebd., S. 299.

⁸³ Vgl. ebd., S. 133.

thos existiert nur als die Geschichte seiner Rezeptionen und Blumenberg besteht darauf: „[d]aß die Rezeption nicht zum Mythos dazukommt und ihn anreichert, sondern Mythos uns in gar keiner anderen Fassung als der, stets schon im Rezeptionsverfahren befindlich zu sein, überliefert und bekannt ist.“⁸⁴ Sein Rezeptionscharakter lässt sich darüber hinaus dadurch begründen, dass die Geschichte vom Kollektiv angenommen und seinen Bedürfnissen entsprechend transformiert werden muss, um zum Mythos zu werden.

Selbst unter Heranziehung aller Mythos-Theorien ist eine endgültige Bestimmung des Wesens des Mythischen laut Blumenberg unmöglich.⁸⁵ Die Theoretisierung des Mythos ist für den Autor Teil seiner Rezeption und umgekehrt heißt das, dass gerade literarische Texte einen wichtigen Anteil an der Bestimmung dessen haben, was (antiker) Mythos für die heutige Zeit bedeutet. Der Mythos hat seine Geschichte, aber er bleibt offen und unabgeschlossen, denn „in der mythologischen Rezeption steckt [...] auch ein Moment des Widerspruchs gegen fahrlässige Sicherheit.“⁸⁶ Das erhöhte Interesse am Mythos in der Gegenwart sowie der enge Zusammenhang zwischen Modernisierungsprozessen und einem gesteigerten Mythologie-Bedürfnis sind Blumenberg zufolge nicht paradox:

Zeiten mit hohen Veränderungsgeschwindigkeiten ihrer Systemzustände [sind] begierig auf neue Mythen, auf Remythisierungen, aber auch ungeeignet, ihnen zu geben, was sie begehren.⁸⁷

Der Mythos lebt sowohl in der Rezeption antiker Mythen in der Literatur als auch in neuen Mythen der Philosophie oder des gesellschaftlichen und politischen Denkens. Selbst in die Wissenschaft finden die mythologischen Vorstellungen durch Rituale Eingang.⁸⁸ Das alles schließt jedoch nicht die Möglichkeit weiterer Formen der Wirklichkeitsvermittlung aus, so hat sich z. B. der Logos als eine ganz andere Form des Umgangs mit der Realität in Konkurrenz zum Mythos entwickelt. Blumenberg geht es nicht darum, Kritik an der instrumentellen Vernunft

⁸⁴ Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 240.

⁸⁵ Vgl. ders.: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 28.

⁸⁶ Ebd., S. 58.

⁸⁷ Ebd., S. 41.

⁸⁸ Das Ritual der mythologischen Namensgebung lässt sich beispielsweise auf dem naturwissenschaftlichen Gebiet bei der Entdeckung neuer Planeten und Gestirne in der Astronomie des 20. und 21. Jahrhunderts beobachten – vgl. ebd., S. 51f.

wie bei Horkheimer und Adorno auszuüben; er versucht den Mythos als ein ästhetisches Phänomen zu erfassen, was sich „nicht nur in der Definition des Mythos als Distanzierung [zeigt], sondern auch darin, dass [er] die Arbeit *des Mythos* nur in einer nie endenden Arbeit *am Mythos* realisiert sieht.“⁸⁹

1.2.1.2 Was ist Mythos?

Versucht man rückblickend auf die Frage „Was ist Mythos?“ zu antworten, so lässt sich feststellen, dass dieses Thema im 20. Jahrhundert hauptsächlich unter den drei antithetischen Aspekten – Mythos und Psychologie, Mythos und Geschichte, Mythos und Logos – reflektiert wird. Aus verschiedenen Blickwinkeln werden die Struktur und der Inhalt des Mythos, die Besonderheiten seiner Sprache, das Spezifische des mythologischen Bewusstseins, die Existenz alter und die Bildung neuer Mythen in den modernen Gesellschaften sowie das Funktionieren mythischer (vor allem antiker) Bilder in der modernen Kunst untersucht. Die Neueinschätzung des Mythos ist in der Zeit der Moderne durch die einflussreichen psychoanalytischen Ansätze Freuds und Jungs, aber auch durch das Werk von Nietzsche gekennzeichnet. Neben den philosophischen Beiträgen deutschsprachiger Autoren wie Cassirer, Horkheimer/Adorno und Blumenberg sind die Theorien von Lévi-Strauss, Eliade und Barthes, um nur einige zu nennen, für die weitere interdisziplinäre Mythos-Forschung von großer Relevanz.

In den verschiedenen Konzeptionen tritt als Gemeinsamkeit zutage, dass der Mythos als ein Denk- und Verhaltensmodell bei der Auseinandersetzung des Menschen mit der Umwelt verstanden wird. Eine besondere Beständigkeit haben im 20. Jahrhundert vor allem ritualistische, symbolische, psychoanalytische und struktural-semiotische Methoden der Analyse des Mythischen bewiesen; dabei schließen sie sich nicht aus, sondern „entsprechen vielmehr den Möglichkeiten einer soziologisch-funktionalen, einer verstehend-phänomenologischen und einer logisch-analysierenden Anthropologie“.⁹⁰ Obwohl es keinen verbindlichen Mythos-Begriff gibt und die wissenschaftliche Diskussion darüber fortbesteht, stimmen die meisten Mythen-Forscher darin überein, dass der Mythos eine große

⁸⁹ Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 100.

⁹⁰ Walter Burkert: Antiker Mythos. Begriff und Funktionen, S. 13.

Komplexität und Mehrfunktionalität aufweist. Als Realität des menschlichen Geistes und ein wesentlicher Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses bewahrt er Weltstabilität und Gesetzmäßigkeit. Der Mythos kann „sowohl durch seinen Inhalt (Gegenstände einer gewissen Bedeutung, die große Dimension) als auch durch seine Form (die erzählende Redeweise)“⁹¹ definiert werden. Dabei können „die verschiedenen Künste [...] als verschiedene Codes des Mythos angesehen werden, wobei der erzählende Code als Basis und Referenzsystem dient.“⁹² Der verschriftlichte und literarisierte altgriechische Mythos gilt als universales Modell des Mythos. Als „mündlicher Kommentar einer Kulthandlung“⁹³ erzählt er die Geschichte von Göttern und Heroen, die in der Zeit der Anfänge spielt, und weist andererseits eine spezifische Denkform auf – eine Art der geistigen Aktivität im Prozess der Weltaneignung. Die Entstehung mythologischer Systeme, Bildwelten und Erzählungen darf nicht bloß als freie, spielerische Tätigkeit des kindlichen Menschengestes verstanden werden, denn das mythische Bewusstsein ist durch Aufklärung und andere Rationalisierungsprozesse nie vollständig überwunden worden. Die Mythen haben „eine gewisse ‚Weisheit‘ auf ihrem langen Weg aufgesogen, Anpassung an die Dynamik der menschlichen Seele und an wesentliche Aspekte der Wirklichkeit, sie sind ausgezeichnet durch Symmetriepostulate ebenso wie durch emotionelle Verständlichkeit“⁹⁴; deswegen verlieren sie nie an Bedeutsamkeit und tauchen in unterschiedlichen Kontexten immer wieder auf. Aufgrund ihres narrativen Charakters sind sie primär im sprachlichen Bereich gegeben und können mehrere Generationen und sogar viele Jahrhunderte überdauern:

Die Wirksamkeit griechischer Mythen ist auf literarischem Wege über mehr als 1000 Jahre zu verspüren, ihre Vorgeschichte kann fast ungemessen verlängert werden. [...] gerade wenn ihr hohes Alter feststeht, sind [sie] eben darum nicht aktuelle Ideologie, doch ebenso wenig bloß ehrwürdige Erbstücke, Kleinodien im verschlossenen Schrein.⁹⁵

Das große ethisch-ästhetische Potential des Mythos erlaubt seine permanente Aktualisierung; „hierzu gehört ferner die Erfahrung, daß sich der Mythos der ‚großen Dimension‘ zu bemächtigen sucht, der Dimension also, die dem Menschen

⁹¹ Harald Weinrich: *Erzählstrukturen des Mythos*, S. 169.

⁹² Ebd., S. 170.

⁹³ Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 21.

⁹⁴ Walter Burkert: *Antiker Mythos. Begriff und Funktionen*, S. 25.

⁹⁵ Ebd., S. 21.

schlechthin oder jedenfalls dem Individuum entzogen ist, und daß er diese Dimension bald als Terror oder Zwang, bald als Spiel oder Freiheit erscheinen läßt.“⁹⁶

Seit Beginn der Moderne wird der Mythos nicht bloß in Verbindung mit traditionellen Erzählungen gesehen:

Allgemeine Begriffe oder Phänomene mit einer größeren Bedeutungsfülle [...] usurpieren [...] die Stelle der alten Mythen [...]. Freilich wird aus ihnen im 19. und 20. Jahrhundert nicht mehr Mythologie; sie erscheinen vielmehr als Verdinglichung oder auch Totalisierung einzelner Ideen, die sich allenfalls zu Ideologiekomplexen zusammenschließen lassen.⁹⁷

Auch das konstruktive bzw. destruktive Potential, das mythologische Vorstellungen bis heute in sich tragen, ruft mehr Fragen auf, als es Antworten gibt. Auf den aktuellen Stand der Mythos-Forschung sowie auf die Produktivität einer offenen Mythen-Diskussion verweist auch Hans Blumenberg: „Die Theorie sieht im Mythos ein Ensemble von Antworten auf Fragen, wie sie selbst es ist oder sein will. Das zwingt sie bei Ablehnung der Antworten zur Anerkennung der Fragen.“⁹⁸

Gerade die Konzeption, dass Mythos immer schon Mythos-Rezeption ist, hat Folgen für eine literaturwissenschaftliche Analyse der zeitgenössischen Adaptionen des mythologischen Materials. Die Untersuchung muss zeigen, welche Konsequenzen dieses Mythos-Verständnis für das Neuerzählen hat, inwieweit und mit welchen Mitteln die Arbeit am Mythos im Erzähltext vollzogen wird.

⁹⁶ Manfred Fuhrmann (Hg.): Terror und Spiel, S. 9.

⁹⁷ Ebd., S. 687.

⁹⁸ Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 34.

2. Mythos und Literatur

2.1 Ästhetisches Potential des Mythos

Das Wissen von der zeitlosen Gegenwärtigkeit des Mythos und seiner Fähigkeit, die Wirklichkeit anders als die instrumentelle Vernunft zu modellieren, erklärt seine Attraktivität besonders im Bereich der Literatur. Nach einer skizzenhaften Betrachtung verschiedener Mythos-Theorien und deren Einfluss auf die Literatur im ersten Kapitel gilt es nun, auf das ästhetische Potential des Mythos und seine künstlerische Umsetzung in der Literatur des 20. Jahrhunderts näher einzugehen.

Heutzutage kann von keiner Gesamtgeschichte des Mythos die Rede sein, vielmehr muss von „*Einzelgeschichten*“ des Mythos⁹⁹ gesprochen werden. Ein literaturwissenschaftlicher Mythos-Begriff, der eine solche Einzelgeschichte repräsentiert, ist für die vorliegende Untersuchung von Interesse. P. Kobbe versucht einen nur für den Bereich der Literaturwissenschaft gültigen Mythos-Begriff zu entwickeln, indem er vom Mythos als spezifischem „Motiv- und ‚Stoffreservoir‘ der Dichtung“¹⁰⁰ spricht. Alternativ dazu fragt G. Schmidt-Henkel in seiner Untersuchung nach dem Poetischen selbst im Mythos, indem er diesen als „dichtungsprägende Grundhaltung“ und „stilprägende Sprachform“ für die Interpretation von literarischen Texten in Betracht zieht.¹⁰¹ Somit wird versucht, sich an den Mythos nicht nur von seiner inhaltlich-weltanschaulichen Seite heranzutasten, sondern auch seine Formaspekte in den Blick zu nehmen.

H. Blumenbergs Formel ‚Arbeit am Mythos‘, die bereits zum literaturwissenschaftlichen Allgemeingut geworden ist, enthält eine theoretische Basis, denn sie impliziert sowohl die Auseinandersetzung mit dem Mythos als Stoff als auch die

⁹⁹ Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 15.

¹⁰⁰ Peter Kobbe, *Mythos und Modernität. Eine poetologische und methodenkritische Studie zum Werk Hans Henny Jahnns*, Stuttgart 1973, S. 14. In diesem Zusammenhang definiert er auch den Begriff ‚Mythologem‘: „Das Mythologem [...], das für die Untersuchung der poetischen Integration des Mythos maßgeblich ist, ist bereits als *einzelnes* mythenspezifisch, weil in ihm seine mythologische Herkunft stofflich stets mitgegeben ist. Es ist die historisch und semantisch resistenteste Einheit des jeweiligen Mythos, dem es entstammt [...]“ – ebd., S. 16f.

¹⁰¹ Gerhard Schmidt-Henkel: *Mythos und Dichtung*, S. 277.

philosophische oder literarische Distanz zu diesem.¹⁰² Blumenbergs Methode selbst ist hauptsächlich stoffgeschichtlich orientiert, etabliert aber darüber hinaus die überzeitlichen, transhistorischen Kategorien des Mythos. Die moderne literaturwissenschaftliche Mythos-Forschung versucht die heterogenen Formen der Auseinandersetzung mit dem Mythos und Mythischen in der Literatur zu trennen, indem sie zwischen den „*literarischen Verarbeitungen* von Mythen, von Elementen und Strukturen mythischen Denkens und von Mythostheorien“¹⁰³ unterscheidet. Die literaturwissenschaftliche Mythos-Forschung hat immer mit der literarischen Anwendung des Mythos, d. h. mit seiner poetischen Funktionalisierung zu tun. Es ist zwischen einem solchen Umgang mit dem Mythos und der Mythos-Theorie zu unterscheiden: „Denn während die Mythentheorie explizit Begriff und Funktion des Mythos definiert, ist die Dichtung gegenüber derartigen Fixierungen indifferent.“¹⁰⁴

Die andauernde Aktualität der griechischen Mythologie und die Faszinationskraft,¹⁰⁵ welche sie auf die Kunst ausübt, gehen auf die Fähigkeit des Mythos zurück, das fundamentale Bedürfnis des Menschen zur Erklärung von Phänomenen und das Verlangen nach Sinn und Orientierung zu befriedigen. Auch die Kunst kann „nicht nur als immer gegenwärtige ‚Arbeit am Mythos‘, sondern auch als Alternative zum Mythos in der Gegenwart“¹⁰⁶ gesehen werden, weil sie eigene Ordnungen erzeugt und dadurch eine gewisse Distanz zur Übermacht der Realität gewinnt. Der besondere Stellenwert der mythoshaltigen Texte in der abendländischen Kulturgeschichte, welcher im Vorbildcharakter der Antike und in der starken Rezeption von Mythen durch die Jahrhunderte besteht, macht die griechische Mythologie zum Mittel der kodierten Verständigung in einem künstlerisch-gebildeten Milieu. Dieser bildungsmäßig vermittelte Zugang zu antiken Vorlagen wird in der modernen literarischen Mythos-Forschung als genauso wichtig angesehen wie die mythologische Bildlichkeit. Beide Zugangsweisen helfen „Mythologie als Element der kulturellen Kommunikation und Selbstreflexion zu etablieren und dieses Bezugssystem aufrecht zu erhalten.“¹⁰⁷

¹⁰² Vgl. Herwig Gottwald: Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur, S. 46.

¹⁰³ Peter Tepe: Mythos & Literatur, S. 78.

¹⁰⁴ Peter Kobbe: Mythos und Modernität, S. 230.

¹⁰⁵ Vgl. z. B. den Sammelband von Renate Schlesier (Hg.): Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen. Frankfurt a. M. 1985.

¹⁰⁶ Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 18.

¹⁰⁷ Thomas Epple: Der Aufstieg der Untergangsheerin, S. 11.

Eine starke Präsenz mythologischer Vorstellungen und Sujets in der mündlichen Tradition verschiedener Völker erlaubt, um es noch einmal zu erwähnen, den Mythos zu den Anfängen der Wortkunst zu rechnen. Vor dem Hintergrund des von den meisten Mythos-Theoretikern betonten Erzählcharakters des Mythos wird seine Verbindung mit der Literatur besonders ersichtlich. Die Entstehung der Kunst und Literatur aus dem Mythos¹⁰⁸ ist bereits als ein Säkularisierungsprozess zu verstehen, wobei die Profanisierung des Mythos als Teil dieses Prozesses in den ersten Mythos-Rezeptionen Homers zugleich seinen dichterischen Entfaltungsprozess darstellt.¹⁰⁹ Als symbolische Modelle für menschliches Verhalten und Denken in der Auseinandersetzung mit der umgebenden Welt besitzen die Mythen ein großes Imaginationspotential und werden in der europäischen Kultur in erster Linie in literarischen Texten verarbeitet, „d. h. in Ausdrucksformen, die der Kunst zugerechnet werden, die damit aber immer auch dem Verdacht des Fiktionalen ausgesetzt sind, dem Verdacht, daß sie nicht von der Wirklichkeit handeln.“¹¹⁰ Im Vergleich dazu kann die Bilddarstellung nicht als gleichwertige symbolische Form betrachtet werden, denn bereits im Griechischen besitzen die Mythen-Bilder im Gegensatz zur Erzählung einen sekundären Charakter: „Nicht jede Art von Symbolik [...] ist schon Mythos [...] auch nicht eine bloße Zeichnung eines Labyrinths. Erst die narrative Sequenz macht Mythos fassbar.“¹¹¹ Die Erzählforschung geht bei der Analyse der mythologischen Stoffe von den allgemeinen Merkmalen der Erzählung aus, welche die Linearität sprachlicher Darstellungen wiederholen, wie z. B. das Nacheinandergehen, die Kette, die Sequenz. Die mündlich überlieferten Erzählungen vermögen das seelische Erleben, Verhalten und die Wirklichkeitserfahrung zu ‚programmieren‘, in dieser Hinsicht seien sie „sinnvolle [...] Sprache in komplexen Mustern, die von unseren eigenen anthropomorphen Mustererkennungs-Programmen aufgenommen und identifiziert werden.“¹¹² Im Prozess der Übertragung, Speicherung und Aktualisierung von diesen Mustern ist ein freies Spiel mit ihnen möglich.

¹⁰⁸ Als die „Urform der Kunst“ wird der Mythos auch von Hermann Broch genannt – Hermann Broch: Mythos und Altersstil. In: ders.: Kommentierte Werkausgabe, Bd. 9/2. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M. 1975, S. 217.

¹⁰⁹ Vgl. hierzu beispielsweise Gerhard Schmidt-Henkel: Mythos und Dichtung, S. 251.

¹¹⁰ Sigrid Weigel: Die Stimme der Medusa, Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Hamburg 1987, S. 270.

¹¹¹ Walter Burkert: Antiker Mythos. Begriff und Funktionen, S. 13.

¹¹² Ebd., S. 14.

Eine individuelle künstlerische Interpretation nutzt auf produktive Art neben der sinnstiftenden Funktion des Mythos seine ikonische Konstanz. Damit meint Hans Blumenberg die stets erkennbare

Konstanz seines Kernbestandes [und] hochgradige Haltbarkeit der Grundmuster von Mythen, die eben so prägnant, so gültig und verbindlich, so ergreifend in jedem Sinne [sind], dass sie immer wieder überzeugen, sich immer noch als brauchbarster Stoff für jede Suche nach elementaren Sachverhalten des menschlichen Daseins anbieten.¹¹³

Der Begriff des ‚Ikonischen‘ setzt voraus, „dass wir im Bild erfassen, wofür uns der Begriff der ‚Realität‘ zu blass und allgemein ist [...]“.¹¹⁴ Das Beispiel des Mythos von Sisyphos belegt, dass nicht das explizit Dargestellte jeweils im Spiel ist, sondern der Hintergrund bzw. die Interpretation. In seinem Aufsatz „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“, welcher 1971 im Sammelband „Terror und Spiel“ erschienen ist, spricht Hans Blumenberg zunächst von Wiederholung statt von ikonischer Konstanz. Die dem Mythos innewohnende Bedeutsamkeit, die sich durch Wiederholung in der Zeit bewährt und „zu immer neuer ‚Bearbeitung‘ im Bestand der Tradition“¹¹⁵ führt, wird oft mit dem Wahren verwechselt.¹¹⁶ Dabei benutzt der Autor die jeweilige Mythos-Folie, um eine eigene Bedeutsamkeit auszudrücken, was auch Christoph Jamme bestätigt: „Die Kernfabel des Mythos ist ein zeitloses Muster, in das – situationsgemäß – jeweils gegenwärtige Bedeutungen eingepasst werden können (als Muster für eine aktuelle Lebenssituation).“¹¹⁷ Bei Blumenberg heißt es wiederum: „Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsbereitschaft.“¹¹⁸

Genauso wie die ikonische Konstanz gehört auch die Inkonsistenz zur Form des Mythos. Gemeint sind damit die Elastizität und Umstellbarkeit der einzelnen Elemente und schließlich eine weitgehende Offenheit der mythologischen Strukturen, welche „kein[en] Kontext, sondern ein[en] Rahmen, innerhalb dessen inter-

¹¹³ Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 165f.

¹¹⁴ Ebd., S. 86.

¹¹⁵ Ders.: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 35.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 35.

¹¹⁷ Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 30.

¹¹⁸ Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 40.

poliert werden kann“¹¹⁹ bieten und somit die „Integrationsfähigkeit [des Mythos], seine Funktion als ‚Muster‘ und Grundriß“¹²⁰ ermöglichen. Die Mythen existieren im Gegensatz zu den heiligen Texten „grundsätzlich im Modus der Variation“¹²¹ welcher die Form eines „Spiel[s] von Versionen, Varianten, Neukombinationen, Überschreibungen, Übersetzungen, Fortsetzungen in andere Gattungen und Medien, von Exegesen, Kommentaren, Interpretationen“¹²² annehmen kann. Die Flexibilität der antiken Vorlagen ermöglicht im Rahmen der ästhetischen Variation immer neue Lesarten der Themen, Grundprobleme und Figuren aus dem Mythos, die aber stets an einen bestimmten Ort und eine bestimmte Kultur gebunden sind.¹²³ Werden sie durch das Prisma einer neuen Zeit wahrgenommen und mit einem neuen Sinn versehen, gehen sie weit über den eigenen Bedeutungsrahmen hinaus; ihr Potential erweist sich als nahezu unerschöpflich und stets wachsend im Prozess der aktuellen Interpretation. Aus genau diesem Grund kann weder die früheste Mythos-Version als Original betrachtet noch die späteren Repräsentationen des jeweiligen „Postmythos“¹²⁴ als endgültig angesehen werden. Da hier „nicht kopiert, sondern generiert“¹²⁵ wird, sind sie auch keine Kopien niedrigerer Qualität.

Zu den Stilmerkmalen des Mythos als traditioneller Erzählung gehört ebenfalls die Umständlichkeit als „kategoriale Bestimmung mythologischer Formen“.¹²⁶ In der Distanz zu jeder Art von ‚Strenge‘ – „sei es der Furcht oder des Glaubens, der Exaktheit oder der Systematik, der Texttreue oder der bloßen Ausschließung von Satire und Parodie“¹²⁷ – ist der Mythos aufgrund seiner Umständlichkeit von der Wissenschaft zu unterscheiden, deren Struktur auf expliziten Erklärungen beruht. Das Erklärungspotential des Mythos ist vermindert: „Die Umständlichkeit des Mythos verdeckt, daß nichts erklärt ist, indem nur die Endlichkeit einst gefürchte-

¹¹⁹ Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 51.

¹²⁰ Ebd., S. 51.

¹²¹ Martin Vöhler u. a.: Zum Begriff der Mythenkorrektur, S. 2.

¹²² Manfred Pfister: „Merry Greeks“: Die Spiele der Elisabethaner mit den antiken Mythen. In: Mythenkorrekturen, S. 123-138, hier S. 130.

¹²³ Vgl. Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 30.

¹²⁴ Im Vorwort seines Sammelbandes führt M. Fuhrmann diesen Begriff ein. Manfred Fuhrmann (Hg.): Terror und Spiel, S. 9.

¹²⁵ Walter Burkert: Literarische Texte und funktionaler Mythos, Ištar und Athrahasis. In: Jan Assmann, Walter Burkert, Fritz Stolz: Funktionen und Leistungen des Mythos. Freiburg/Schweiz 1982, S. 63-82, hier S. 63.

¹²⁶ Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 43.

¹²⁷ Ebd., S. 42.

ter Mächte veranschaulicht wird.“¹²⁸ Der spielerische Umgang der griechischen Dichtung mit dem Mythos sowie die moderne dichterische Arbeit an ihm zielen auf den Gewinn von Unabhängigkeit gegenüber dem Zwang einer absoluten Macht.¹²⁹ Auf der sprachlichen Ebene äußert sich dies im Spiel mit den Namen der Götter und Geschichten der Heroen sowie in der „ironischen Distanz“.¹³⁰ Eine solche Wechselhaftigkeit und Anpassungsfähigkeit von Mythen machen ihre grundlegende Logik und Poetik aus und erklären ihre Beliebtheit im europäischen Kulturraum.

Die Beziehungen von Mythos und Literatur sind von dynamischer Natur und werden durch facettenreiche Rückgriffe auf mythologische Stoffe deutlich. Indem jede neue literarische Auslegung des Mythos seine Bildhaftigkeit nutzt, weist sie eine ambivalente Beziehung zur Tradition auf. Zwar unterliegen die jeweiligen Mythen-Adaptionen der „Strenge eines Kanons an Spielregeln“,¹³¹ doch mehr als die Haftung an der Tradition hilft der Bruch mit ihr eine neue Stufe der Rezeption zu erreichen. Der Autor hat große Spielräume für seine Imaginationen; mittels Metamorphose kann er den Mythos umgestalten, ohne diesen zu zerstören oder unkenntlich zu machen. Beim Umgang mit dem Mythos ist häufig auch das Gegenteil nachweisbar, wenn seine wichtigste Stelle – der semantische bzw. narrative Kern – einer besonders starken Umkehrung unterliegt. In der modernen literaturwissenschaftlichen Mythos-Forschung wird versucht, diese beiden Möglichkeiten der literarischen Umsetzung des Mythos strenger auszudifferenzieren, indem im ersten Fall von ‚Mythen-Variation‘ und ‚Mythen-Kritik‘ gesprochen und im zweiten Fall der relativ neue und in der Literaturwissenschaft noch nicht etablierte, aber nichtsdestoweniger lange Tradition aufweisende Begriff ‚Mythen-Korrektur‘ (bzw. ‚Mythen-Berichtigung‘) verwendet wird.¹³² Während in den literarischen Variationen je nach der poetischen Intention die Erweiterung, Umzentrierung oder Pointierung bestimmter Aspekte einer mythischen Erzählung stattfindet, greift die Korrektur einen oder mehrere Elemente des narrativen und

¹²⁸ Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 44.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 19.

¹³⁰ Ebd., S. 18.

¹³¹ Ebd., S. 51.

¹³² Vgl. Martin Vöhler u. a.: Zum Begriff der Mythenkorrektur, S. 1-8. Der Begriff der Mythenkorrektur geht auf Bertolt Brechts „Berichtigungen alter Mythen“ zurück. In: Bertolt Brecht: Werke, Bd. 19: Prosa 4. Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913-1939. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1997, S. 338-41.

semantischen Kerns des überlieferten Mythos radikal an. In der Erprobung neuer Darstellungsmittel geht die Mythen-Korrektur noch ein Stück weiter als die Variation. Der Unterschied zu ihr besteht im „notwendigen Rückbezug auf vorgegebene Texte und Bilder, das heißt in ihrer grundsätzlichen ‚Dialogizität‘“, denn „die Korrektur lebt [...] ganz vom kritischen Dialog mit der Tradition, die der Rezipient unbedingt kennen muß.“¹³³ Von einer literarischen Mythen-Kritik lässt sich die Korrektur wiederum „durch ihre grundsätzlich andere Haltung zum Mythos“¹³⁴ abgrenzen: Die Korrektur schreibt den Mythos immer fort, während die Mythen-Kritik ihn grundsätzlich ablehnt (wie z. B. „Mythen des Alltags“ von R. Barthes).

Die formalen Techniken im Prozess der Umwandlung, Umfunktionierung, Fortführung, Kritik am Mythos und seiner Berichtigung sind äußerst vielfältig. Im Text kann der gesamte mythische Stoff bzw. ein Mythologem als literarisches Motiv¹³⁵ verwendet werden oder ein spezieller Mythos wird zum Thema. Auch mehrere Motive aus verschiedenen Mythen können z. B. im Verfahren der Montage, Collage und Bricolage¹³⁶ miteinander bzw. mit den dem Mythos fremden Elementen kombiniert werden, so dass die Struktur die Formen der Fragmentarisierung und Hybridisierung annehmen oder einen Konstruktcharakter besitzen kann.¹³⁷ Der Bezug auf den Referenzmythos findet jeweils explizit (durch einen ausdrücklichen, auktorialen Hinweis auf den Bezugstext, der mit der neuen Version verglichen wird bzw. sich von ihr distanziert) oder implizit (z. B. durch Anspielung oder Schweigen) statt. Dabei kann er, wie im Fall einer Mythen-Korrektur, durch die Negierung der traditionellen Version (Helena-Mythos bei Stesichoros) oder auch mittels Ironie¹³⁸ erfolgen. Literarische Formen wie Travestie oder Parodie

¹³³ Martin Vöhler u. a.: Zum Begriff der Mythenkorrektur, S. 7.

¹³⁴ Ebd., S. 7.

¹³⁵ Mehr dazu vgl. Peter Kobbe: Mythos und Modernität, S. 13-17.

¹³⁶ Gemeint ist mit ‚bricolage‘ die „Tätigkeit, Altes, das unbrauchbar geworden ist, aus seinen ursprünglichen Zusammenhängen herauszunehmen und durch einfallsreiche Kombination einer neuen Intention dienstbar zu machen [...]“ – Karlheinz Stierle: Mythos als ‚Bricolage‘ und zwei Endstufen des Prometheus-Mythos. In: Manfred Fuhrmann (Hg.): Terror und Spiel, S. 455-472, hier S. 457.

¹³⁷ Vgl. Ihab Hassan: Postmoderne heute. In: Wege aus der Moderne, Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hg. v. Wolfgang Iser. Weinheim 1988, S. 47-56, hier S. 49, 52f., 54f.

¹³⁸ Der Mythos kann als solcher ironisch oder polemisch desavouiert werden, wie z. B. in Brechts Version der Sirengeschichte, die der Autor wie folgt beginnt: „Sollte ich der erste sein, dem Bedenken aufsteigen?“ und korrigierend fortfährt: „Da möchte ich doch eher annehmen...“ – vgl. Martin Vöhler u. a.: Zum Begriff der Mythenkorrektur, S. 8f. Zum ironischen Umkippen von einzelnen Mythen bei anderen modernen Autoren vgl. ebd., S. 11, 17, 363 u.a.

liefern zusätzliche Ansätze zur Klassifizierung; auch postmoderne Konzepte stellen Beispiele einer ausgeprägten Intertextualität dar. Besonders die paradoxe Struktur einer Mythen-Korrektur kann für einen Verblüffungseffekt sorgen und zu einem intellektuellen Spiel mit dem Leser werden, nicht zuletzt, weil sie seine Erwartungen enttäuscht. Dabei sind die Spuren einer interpretatorischen Einflussnahme in den verschiedenen Versionen einer mythologischen Vorlage meistens schwer bzw. gar nicht mehr nachzuverfolgen. Beispiele dafür liefern die Trivialisierungen von Mythen in modernen Medien und literarischen Gattungen Fantasy und Science-Fiction, wo Namen aus der antiken Mythologie (wie Achilles) eklektisch als Bausteine für die Konstruktion von neuen Mythen verwendet werden.¹³⁹

Das spezifische Deutungspotential des Mythos, das in den literarischen Texten bei der Suche nach Konstanten in einer instabilen Welt immer wieder ausgelotet wird, eröffnet neue Möglichkeiten der Darstellung. Durch die Einbeziehung mythischen Materials können bestimmte Handlungszusammenhänge beschrieben sowie dem Text zusätzliche Bedeutungsebenen hinzugefügt werden. In den Mythen-Adaptionen werden die traditionellen Rezeptionsweisen aufgebrochen und auf deren Folie neue Denk- und Spielräume geschaffen:

[Die Mythen] können Ideologien legitimieren oder zur Dekonstruktion von Weltbildern und „großen Erzählungen“ eingesetzt werden, sie können Utopisches aufscheinen lassen oder zur radikalen Kritik jeder Festlegung von Sinnzusammenhängen dienen.¹⁴⁰

Der individuelle literarische Umgang mit dem Mythos wird von sehr unterschiedlichen Faktoren beeinflusst; dabei können geschichtliche, politische bzw. ästhetische Ansichten, teilweise sogar bestimmte Mythen-Theorien von grundlegender Bedeutung sein:

Das Verhältnis von Mythos und Dichtung ist stets durch das jeweils zeitgenössische Verhältnis von Mythos und Mythostheorie mitbestimmt, jedoch darf der ex-

¹³⁹ Vgl. Heinz-Peter Preußner: Zerstörung, Rettung des Mythos im Trivialen. Über die Travestie der Tradition in Literatur und Film, in Fernsehen und Comic. In: Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption, S. 449-463.

¹⁴⁰ Hans-Gerd Winter, Bogdan Mirtschev, Maja Razboynikova-Frateva (Hg.): Mythos und Krise in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Germanica Neue Folge 2002. Jahrbuch der Germanistik in Bulgarien. Dresden 2004, S. 9.

plizite oder implizite Mythosbegriff eines Autors nicht mit dem in seinen Werken dargestellten Mythosbegriff verwechselt werden.¹⁴¹

Besonders Utopie-Entwürfe haben eine lange Tradition in der Literatur, die in der utopischen Funktion des Mythos eine Möglichkeit sieht, den Traum von einer ‚besseren Welt‘ dichterisch zu verwirklichen. Neben Vergils Vorstellung von der Idylle Arkadiens als Goldenem Zeitalter und Schillers ‚sentimentaler Idylle‘ haben die utopischen Impulse der frühromantischen Dichtung die schöpferische und freie Umgestaltung der Mythen im 19. und 20. Jahrhundert ermöglicht. Der Versuch, mit dem Konzept der Mythopoiesis die Dichtung an die Stelle der Mythologie zu setzen, hatte das Ziel, im Bereich des Ästhetischen Sinn und Orientierung zu bieten. Dabei wurde die Legitimationsfunktion des Mythos auf die Arbeit der Dichtung am Mythos übertragen, um die Sinn- und Legitimationskrise der bürgerlichen Gesellschaft durch Dichtung zu überwinden.¹⁴² Über Gefahren einer solchen Zielsetzung sagte Kurt Hübner:

Die Deutung des Mythos als Poesie betont zu sehr dessen ästhetische Seite und verfehlt damit ebenfalls die inzwischen freigelegte historische Tatsache, daß er eine umfassende Lebenswirklichkeit betrifft; ferner verdeckt seine rein künstlerische Betrachtung seinen numinosen Ernst; und schließlich bleibt der Begriff einer sogenannten höheren Wahrheit der Poesie zu vage, als daß mit ihm die einstige allgemeine Verbindlichkeit des Mythos verständlich zu machen wäre.¹⁴³

Die Bereitstellung von Sinnangeboten und Deutungsmustern seitens der Literatur beruht auf der latenten Wirksamkeit mythischer Bewusstseinsstufen.¹⁴⁴ Die Literatur nähert sich dem Mythos, wird zuweilen selber mythisch, indem sie diese in ihr angelegten Potentiale zur Erzeugung mythos-analoger Sinnstrukturen benutzt. „Die Wirkung ästhetischer Adaptionen mythischer Denkformen beruht auf einer spezifischen Form der Abweichung von kulturell dominanten literarischen Formen“,¹⁴⁵ so haben die Texte, welche Strukturen mythischen Denkens verarbeiten, eine bemerkenswerte Konjunktur. Als einer der drei Typen mythoshaltiger Literatur, wie sie die moderne literaturwissenschaftliche Mythos-Forschung in ihren

¹⁴¹ Peter Kobbe: Mythos und Modernität, S. 17.

¹⁴² Vgl. dazu Manfred Frank: Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, Teil I. Frankfurt a. M. 1982, vor allem S. 153.

¹⁴³ Kurt Hübner: Die Wahrheit des Mythos, S. 84.

¹⁴⁴ Vgl. Herwig Gottwald: Spuren des Mythos, S. 333.

¹⁴⁵ Ebd., S. 332.

wechselseitigen Beziehungen zueinander unterscheidet, stehen sie neben denen, die einerseits tradierte Einzelmythen und andererseits die Mythos-Theorien rezipieren. Das Mythische als „Inbegriff menschlicher Erlebnis- oder Denkstrukturen, bestimmter Arten menschlicher Weltbegegnung, Welterfahrung, Weltauslegung, die in ihrem zumeist ‚transempirischen‘, märchenhaft-phantastischen Wundercharakter sich von der spezifisch ‚empirischen‘ Wirklichkeitsauffassung des neuzeitlich-modernen Menschen prinzipiell unterscheiden“, ¹⁴⁶ spielt häufig eine dominierende Rolle in modernen literarischen Texten. Auf den „Begriff der mythisch-magischen Bewußtseinsform“ ¹⁴⁷ und ihre Kategorien (Raum, Zeit, Subjekt, Sprache u. a.) geht M. Rössner ausführlich ein, wobei er sich an die Arbeiten Cassirers, Lévy-Bruhls und Eliades anlehnt. Die mythische Bewusstseinsform sei durch eine ursprüngliche Einheit des mythischen Raums mit seiner „*bi-* oder gar *multi-présence* von Dingen und Lebewesen“ und einem „fließende[n] Übergang zwischen Traum und Wirklichkeit“ ¹⁴⁸ genauso wie durch den zyklischen Charakter der mythischen Zeit, der gegenseitigen Austauschbarkeit und Verschmelzung von Ursache und Wirkung bestimmt. Weitere Kennzeichen seien die „universelle Teilhabe aller Einzelwesen und -dinge an einem einheitlich gedachten Kosmos“ ¹⁴⁹ als Besonderheit des mythischen Subjektbewusstseins sowie die ständige Möglichkeit der Metamorphose und die unklare Abgrenzung des Subjekts von der Welt („weder der Körper noch eine bestimmte geistige Persönlichkeit wirken als unüberwindbare Grenzen“). ¹⁵⁰

Mythische Denkstrukturen können ebenso wie mythische Erzählungen und Gestalten mit ganz unterschiedlichem Sinn besetzt werden und im Zusammenhang mit verschiedenen Textkonzepten, Literaturprogrammen und Überzeugungssystemen stehen. Die Möglichkeiten der formalästhetischen Bezugnahmen auf Strukturelemente mythischen Denkens sind vielfältig und lassen sich z. B. mit Hilfe der literaturwissenschaftlichen Instrumentarien Clemens Lugowskis, Michail M.

¹⁴⁶ Artikel „Mythos und Dichtung“ in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 2. Hg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin 1965, S. 569.

¹⁴⁷ Michael Rössner: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewusstsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1988, S. 31f.

¹⁴⁸ Ebd., S. 45f.

¹⁴⁹ Ebd., S. 48f.

¹⁵⁰ Ebd.

Bachtins, Matías Martínez' oder Hans Blumenbergs ausdifferenzieren.¹⁵¹ Nicht nur in ihrer Struktur (zyklische Zeit, Metamorphose, Spiel u. a.) stehen literarische Texte dem Mythos nah, sondern auch seine ‚Vor-Sprache‘ wird künstlerisch umgesetzt, denn sie ist konkret, bildhaft und zeichnet sich durch eine gewisse „Flexibilität und Wandelbarkeit der Begriffe [aus], die sich daher auch einer ebenfalls als wandelbar empfundenen Realität besser anpassen können“.¹⁵² Als mythopoietische Versuche sind generell Texte zu verstehen, die „in Sprache und Form mythische Gestaltung anstreben“.¹⁵³ Als Remythisierungen sind sie von einer entmythologisierenden Arbeit abzugrenzen, für welche das Aufgehen jedes mythischen Elementes in einem nicht-mythischen typisch ist. Ch. Jamme erwähnt folgende Möglichkeiten der Entmythologisierung: „eine ‚ungebrochene‘, die das Mythische am Mythos in Richtung neuzeitlicher Rationalität zu überwinden strebt (Cassirer), und daneben eine ‚gebrochene‘ Weise der Entmythologisierung, die darauf abzielt, die ideologische Funktion am Mythos [...] zu überwinden und einen ‚revoltierend utopischen Mythos‘ freizulegen.“¹⁵⁴ Ein Beispiel für die „Selbsteinführung des Autors in seinen Mythos“¹⁵⁵ ist Nietzsches Entmythisierungsarbeit, die letztendlich remythisierend wirkt, da sein Prometheus zum Prototyp für die „Selbstentdeckung der Göttlichkeit des Menschen“¹⁵⁶ wird.

2.2 Zum Problem der Mythos-Aktualisierung in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts

Die Rezeption der mythologischen Stoffe ist für das Verständnis der literarischen Entwicklungsprozesse in jeder Epoche von Bedeutung. Die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts nutzt die facettenreichen Möglichkeiten der Mythos-Rezeption sowohl zur Überwindung von herrschenden Gesellschaftsstrukturen als auch zur Ausgestaltung von Sinnangeboten. Besonders wenn es um den Mythos als Phänomen geht, bezieht sie ihre Inspirationen immer wieder aus der

¹⁵¹ Die verschiedenen Arbeitsweisen bei der Analyse des Mythischen in literarischen Texten werden in der aktuellen Studie von H. Gottwald („Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur“) umfassend vorgestellt.

¹⁵² Michael Rössner: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies, S. 44.

¹⁵³ Ebd., S. 46.

¹⁵⁴ Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 262.

¹⁵⁵ Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 671.

¹⁵⁶ Ebd., S. 673.

Geistesgeschichte; auch die literarische Mythos-Forschung setzt sich mit der Adaption von Elementen und Strukturen mythischen Denkens sowie von Mythos-Theorien auseinander: „[D]ie Grenzen zwischen fiktionalen Texten und Essays verschwimmen; Literatur ist zu einer ‚Fortsetzung philosophischen Denkens mit anderen Mitteln‘ geworden.“¹⁵⁷

Bereits im 19. Jahrhundert wird trotz der Tendenzen zur Entmythologisierung in der realistischen und naturalistischen Literatur mit ihrer wissenschaftlich determinierten Beschreibung des modernen Lebens eine neue mythologische Orientierung sichtbar.¹⁵⁸ Die modernistischen Strömungen im Bereich der Philosophie und Kunst (Musik R. Wagners, ‚Lebensphilosophie‘ F. Nietzsches usw.) beleben das Interesse am antiken, aber auch am christlichen und orientalischen Mythos außerordentlich; es entstehen originelle Bearbeitungen und Interpretationen. Die Remythisierungen um 1900, die mit den Stichworten wie Zarathustra-Kult, George-Kreis, Neoromantik und Jugendbewegung gekennzeichnet werden können, orientieren sich am frühromantischen Konzept der Mythopoiesis. Die moderne Mythopoiesis hält sich an das Grundkonzept der ‚Neuen Mythologie‘ unter veränderten Vorzeichen. Die Antike-Rezeptionen dieser Zeit tragen bereits mythische Züge angesichts der Tatsache, dass der Mythos selbst immer nachmythisch ist.¹⁵⁹ Die Welt der Moderne gilt als eine post-religiöse und post-metaphysische Welt; der Weg zu einem Göttlichen bzw. Absoluten erscheint vor dem Hintergrund neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse und der Erfahrungen des Ersten Weltkrieges als endgültig unerreichbar. „Wir fühlen, dass, selbst wenn alle *möglichen* wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind [...]“¹⁶⁰ formuliert in diesem Zusammenhang Ludwig Wittgenstein. Die Vorstellung von der europäischen Moderne als einer großen soziokulturellen Umbruchsepoche geht auch auf die soziologischen Studien von Max Weber zwischen 1900 und 1920 zurück, welcher die Begriffe der ‚Entzauberung‘ und ‚Rationalisierung‘ als Schlüssel zum Verständnis moderner kapitalistischer Gesellschaften genutzt und sie mit der Konnotation von ‚Verlust‘ und ‚Defizit‘ an Sinn

¹⁵⁷ Michael Rössner: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies, S. 12.

¹⁵⁸ Vgl. Helmut Koopmann (Hg.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1979, S. 8.

¹⁵⁹ Vgl. dazu den Sammelband „Mythen in nachmythischer Zeit: Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart“. Hg. v. Bernd Seidensticker, Martin Vöhler. Berlin 2001.

¹⁶⁰ Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus. In: ders.: Werkausgabe, Bd. 1. Frankfurt a. M. 1993, S. 7-85, hier S. 85.

und Bedeutung des gemeinschaftlichen wie des individuellen Lebens verbunden hat.¹⁶¹

Obwohl der Mythos naturwissenschaftlich sowie ästhetisch entzaubert wird,¹⁶² bleibt der Stellenwert mythischer Elemente in ihrer ikonischen Konstanz für die Autoren der Moderne erhalten. Ch. Jamme betont, der Mythos sei in der Moderne „ästhetische Struktur“¹⁶³ geworden: „Mythische Inhalte gehen zwar in ihrer sozial-orientierenden Vorbildlichkeit verloren, aber das eigentlich Mythologische, die Übersetzung des Mythos in Kunst, bleibt virulent.“¹⁶⁴ Die Anknüpfung an mythische Denkstrukturen lässt sich mit dem Unbehagen an den rationalen Denkmustern der abendländischen Zivilisation und der dadurch ausgelösten „Suche nach einem jenseits der Ratio liegenden ‚Paradies‘ [...] mythischen Denkens“¹⁶⁵ begründen, wobei es stets um die Suche nach einer Alternative zur bestehenden Ordnung geht. Je nach der politisch-sozialen Einstellung wird vom Autor entweder die Rückkehr zu einer vorindustriellen Gesellschaft oder die Notwendigkeit der Transformation der Industriegesellschaft angekündigt:

Gleichwohl wurde der Mythos zu einer latent vorhandenen Möglichkeit künstlerischer Gestaltung, die sich aber nicht in der Rezeption oder Illustration erschöpfte, sondern selbst „neue mythopoietische Kraft“ angesichts einer immer bedrohlicher werdenden technischen Welt gewann.¹⁶⁶

Die Hinwendung zum mythischen Denken kann vom Autor angestrebt werden; oft findet aber nur ein ästhetisches Spiel mit den mythischen Denkstrukturen statt. Die Attraktivität formalmythischer literarischer Verfahrensweisen für avantgardistische Autoren liegt im „spezifischen Reiz des mental ‚Fremden‘, des Exotischen mythischer Denkmuster“¹⁶⁷ begründet. Die Ausgestaltung von mythischen Raum-, Zeit- und Kausalitätsvorstellungen in literarischen Texten ermöglicht Distanzierung vom „erwarteten narrativen Realismus (als Stilbegriff)“¹⁶⁸ bei gleichzeitiger

¹⁶¹ Vgl. z. B. Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Bd. 1. Tübingen 1986, S. 94.

¹⁶² Vgl. Dieter Borchmeyer (Hg.): Wege des Mythos in der Moderne: Richard Wagners „Der Ring der Nibelungen“. München 1987, S. 8.

¹⁶³ Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 299.

¹⁶⁴ Ebd., S. 299.

¹⁶⁵ Michael Rössner: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies, S. 11.

¹⁶⁶ Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 299f.

¹⁶⁷ Herwig Gottwald: Spuren des Mythos, S. 332.

¹⁶⁸ Ebd., S. 333. Vgl. auch S. 335f.

Entschärfung des Mythos. Vor allem der Roman als eine beinahe ideale literarische Form mit einer flexiblen Struktur besitzt eine besondere Empfänglichkeit gegenüber der Aufnahme der Strukturelemente des mythischen Denkens.

Innerhalb verschiedener Kunstrichtungen kennt die deutschsprachige Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Interpretationen des mythologischen Materials, beispielsweise aufgrund der Wechselwirkung des literarischen und psychoanalytischen Diskurses. Die unter diesen Vorzeichen stattfindende verstärkte Hinwendung zum Mythos im Drama der 1910-1940er Jahre erlaubt es, z. B. im Zusammenhang mit den Werken von Gerhart Hauptmann („Die Atriden-Tetralogie“), Hugo von Hofmannsthal („Elektra“, „Ariadne auf Naxos“, „Die ägyptische Helena“), Franz Werfel („Die Troerinnen des Euripides“) oder Walter Hasenclever („Antigone“) von einer Renaissance des Mythischen zu sprechen. Ebenfalls unter dem Einfluss der Psychoanalyse entsteht in den Werken Franz Kafkas und Thomas Manns die besondere Gattung des ‚Roman-Mythos‘, in dem unterschiedliche mythologische Tendenzen synkretistisch als Material für die poetische Rekonstruktion gewisser mythologischer Basis-Archetypen genutzt werden. Die allgemeine Tendenz der Moderne zur Negation bzw. zum Ersetzen der tradierten Deutungskategorien durch neue wird z. B. bei Kafka an der Beschreibung der Sinnkrise der Gesellschaft und der Leiden des einzelnen Menschen an den Zwängen der Wirklichkeit ersichtlich. Die Institutionen des modernen Staatsapparates bemächtigen sich beispielsweise in Romanen „Der Prozess“ und „Das Schloss“ der Dimensionen, die bis dorthin dem Mythos zugerechnet wurden, so dass die nicht zu überwindende Lebenswirklichkeit in ihnen beinahe mythisch wird.¹⁶⁹

Ein wachsendes Interesse an der antiken Mythologie als Ausdruck der Suche nach neuen Orientierungspunkten aufgrund des Verlustes von alten Werten und früheren Idealen ist vor allem in den Schwellenmomenten der abendländischen Kulturgeschichte zu verzeichnen. Der Mythos, welcher die Erfahrung der Generationen und das Gedächtnis der Jahrhunderte verkörpert, scheint ein Garant für Weltstabilität und Gesetzmäßigkeit in der künstlerischen Praxis einzelner Autoren zu sein. Die Erfahrungen der Vorgänger dienen als Grundlage für eine neu zu modellie-

¹⁶⁹ Von der „Verkörperung [des] neuen Mythos“ in den Texten von Franz Kafka spricht auch Hermann Broch: Mythos und Altersstil, S. 229.

rende Konzeption der Welt und des Menschen, um in einer Krisenepoche das zeitlos Absolute wiedergewinnen zu können. Der Mythos ermöglicht es, „die individuelle Erfahrung, mit der man ja wiederum allein wäre, an Modellen von Menschheitserfahrung zu messen.“¹⁷⁰ Wie die frühromantische Forderung nach einer ‚Neuen Mythologie‘ und Nietzsches Konzeption der Antike sind auch die literarischen Mythos-Rezeptionen des 20. Jahrhunderts als Reaktionen auf Krisensituationen in der Geschichte zu bewerten:

Das Schlagwort von der „Unbehaustheit“ des modernen Individuums, dem die herkömmlichen Ordnungsmuster und Wertvorstellungen zerbrochen sind, signalisiert einen permanenten, sich zuspitzenden Krisenzustand. Zugleich ist das Schreiben selbst als Konstruktion von Welten seit der Moderne in einer permanenten „Krise“, die seine Legitimation, sein Medium, die Sprache, und die Bedingungen seiner Möglichkeit betrifft und den Versuch seiner Erneuerung aus dem Mythos als eine Möglichkeit nahe legt.¹⁷¹

Auf einen engen Zusammenhang zwischen Krisenerfahrung und Mythen-Renaissance verweist ebenfalls Inge Stephan. Ihr zufolge hat eine Mobilisierung der Denkmuster und Figurenkonstellationen aus der Mythologie in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts Konjunktur, „wenn die nationale Identität bedroht und das Subjekt in seinem Selbstverständnis verunsichert ist.“¹⁷² Gerade wenn es um „eine Neuorientierung nationaler und geschlechtlicher Identität“¹⁷³ geht, bildet sich das Verhältnis zwischen Mythos und Geschlechterdiskurs sowie Mythos und nationalem Diskurs jeweils neu. Als Phasen nationaler und mentaler Umbrüche werden Faschismus, Nachkriegszeit und Wendezeit angesehen.¹⁷⁴

Die Aufnahme der mythologischen Stoffe und Motive findet in der deutschen Literatur aufgrund der geschichtlichen Erfahrungen unter besonderen Vorzeichen statt. Die Orientierungslosigkeit, religiöser Zweifel und das Verblässen eines absoluten Grundes lassen sich in den Adaptionen mythischer Materials nicht nur verarbeiten, sondern die Literatur versucht, neue Sinnangebote zu vermitteln.

¹⁷⁰ Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: ders.: Essays, Gespräche, Aufsätze 1964-1981. Rostock 1993, S. 82-140, hier S. 96.

¹⁷¹ Hans-Gerd Winter u.a.: Mythos und Krise, S. 9.

¹⁷² Inge Stephan: *Musen & Medusen: Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Köln/Wien 1997, S. 233.

¹⁷³ Ebd., S. 10.

¹⁷⁴ In Anknüpfung an diese Beobachtung stellt Inge Stephan Perioden eines Mythos-Booms in den Zeiten nach 1945, um 1976 und nach 1989 fest – vgl. ebd., S. 9f.

Thomas Mann wendet sich dem Mythos bei der Suche nach den Ursprüngen der Humanität und des Humanismus zu und greift auf die Philosophie Nietzsches zurück, um über einen für die Legitimation der nationalsozialistischen Ideologie mystifizierten und in Terror umschlagenden Mythos aufzuklären. Die Entlarvung der ideologischen Funktion des Mythos mit Hilfe der Dichtung soll seiner Vorstellung nach den Mythos humanisieren. Von den Reflexionen S. Freuds und C. G. Jungs ausgehend, spricht er von der glücklichen Verbindung von Mythos und Psychologie:

Mythos plus Psychologie. Längst bin ich ein leidenschaftlicher Freund dieser Kombination; denn tatsächlich ist Psychologie das Mittel, den Mythos den faschistischen Dunkelmännern aus den Händen zu nehmen und ihn ins Humane „umzufunktionieren“.¹⁷⁵

Diese These wird zum Hauptmotiv seines „Joseph“-Romans, in dem ihm „das Kunststück der Verschmelzung von Entzauberung und Wiederverzauberung geglückt [ist]“.¹⁷⁶ Für Th. Mann ist Dichtung „keine Rückkehr zum eigentlichen Mythos“,¹⁷⁷ sondern eine Umfunktionierung des Mythos als befreiender Akt, der sich gegen politische Gewalt richtet. Der Mythos darf nicht auf einen bestimmten Bereich reduziert werden; seine polysemantische Vielfalt lässt keinen Platz für eindimensionale Interpretationen in der Tradition A. Rosenbergs („Mythos des 20. Jahrhunderts“); gerade seine Verarbeitungen in der Literatur rechnen mit der intellektuellen Flexibilität des Rezipienten. Ganz im Geiste der Moderne findet im Roman „Zauberberg“ eine ästhetische Mythos-Präsentation mit einem Verlust des religiösen oder metaphysischen Grundes statt; dabei beruht seine Ästhetik im intellektuellen Umgang mit dem Mythos, dessen synthetische Kraft in seiner Fähigkeit besteht, Gegensätze einzuführen und auszuhalten. So bestätigen der Perspektivismus der Philosophie Nietzsches und die polysemantische Vielfalt des Mythos bei Th. Mann die Mannigfaltigkeit der Blickwinkel, die der Mythos zu erzeugen vermag und die in dem (für die Literatur der Moderne und ihre Mythen-Rezeption außerordentlich wichtigen) Roman „Ulysses“ von J. Joyce kulminieren.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Karl Kerényi (Hg.): Thomas Mann – Karl Kerényi. Gespräch in Briefen. Zürich. 1960, S. 98.

¹⁷⁶ Wolfgang Emmerich: Entzauberung – Wiederverzauberung. Die Maschine Mythos im 20. Jahrhundert. In: Mythenkorrekturen, S. 411-436, hier S. 420.

¹⁷⁷ Gerhard Schmidt-Henkel: Mythos und Dichtung, S. 268.

¹⁷⁸ Vgl. hierzu Heike Bartel: Mythos in der Literatur. Münster 2004, S. 74f.

Die Erfahrungen der beiden Weltkriege haben auf das Selbstbewusstsein einer ganzen Generation nachhaltige Wirkung und dehnen das Vakuum auf den sozialpolitischen und kulturellen Bereich aus. Das „politisch motivierte Mythos-Verbot“¹⁷⁹ nach dem Zweiten Weltkrieg schafft eine ungünstige Ausgangssituation für die Mythos-Rezeption, alle philosophischen und künstlerischen Mythen-Rehabilitationen erscheinen unangebracht.¹⁸⁰ Aufgrund einer fortschreitenden Tabuisierung des verdächtig gewordenen Mythos, dessen Potential ihn auch zukünftig zur Produktion regressiver und rationalitätsfeindlicher Weltbilder instrumentalisieren ließe, sollen Remythisierungen nur unter der Voraussetzung einer kritischen Reflexion erfolgen. In den literarischen Adaptionen des mythischen Materials nach 1945 werden Schuld und Tragödie der Nation sowie die Suche nach neuen Wegen für Deutschland zu den am häufigsten bearbeiteten Themen. Der Zusammenbruch des nationalsozialistischen Regimes und der von Verdrängen und Vergessen geprägte ‚Schulddiskurs‘ der frühen Nachkriegszeit finden in den Texten Elisabeth Langgässers und Hans Erick Nossacks ihren Ausdruck. Sie stellen Versuche dar, „an die Stelle des Alten, zusammengebrochenen Systems eine neue Ordnung zu phantasieren“¹⁸¹ und sind „Teil der Gründungsdiskurse, die sich in nationalen Umbruch- und Wendezeiten bevorzugt als mythische Diskurse formieren“.¹⁸² In den literarischen Entmythologisierungen, die den ideologischen Inhalt des Mythos aufzudecken suchen, wird auch die humanistische Bildungstradition einer kritischen Revision unterzogen. Die Fruchtlosigkeit der Bildung, die das antike Erbgut als erstarrten Kanon für das Kleinbürgertum vermittelt, wird beispielsweise von Heinrich Böll („Wanderer, kommst du nach Spa ...“, 1950) betont und ihr Wert wird in Frage gestellt. Der antike Mythos gewinnt außerdem in Verbindung mit dem Thema der Kriegsheimkehr an Interesse, wobei der Name des Kriegshelden Odysseus zu einer Art leitmotivischen Chiffre wird. Die klassischen ‚Reisetexte der Antike‘ wie „Odyssee“ und „Argonautika“ ermöglichen es den Autoren, die Fragen geschlechtlicher und nationaler Identität zu stellen, insofern sie „die Geschichte der männlichen Subjektbildung als Auseinandersetzung mit der Natur und als Unterwerfung und Ausgrenzung des Weiblichen“¹⁸³ repräsentieren.

¹⁷⁹ Karl Heinz Bohrer (Hg.): Mythos und Moderne, S. 10.

¹⁸⁰ Vgl. Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 14.

¹⁸¹ Inge Stephan: Musen & Medusen, S. 9.

¹⁸² Ebd., S. 9.

¹⁸³ Ebd., S. 10.

Eine fortschreitende Rehabilitierung des Mythos findet vor dem Hintergrund der postmodernistischen Tendenzen der 1970-1980er Jahre statt und ist unter anderem auf die Wirkung der philosophischen Ansätze von Horkheimer und Adorno zurückzuführen, deren kulturkritische Bedeutung mit den zentralen Postulaten der romantisch-idealistischen Kritik an der Aufklärung sowie der Modernitätskrise der 1920er Jahre korrespondiert:

Der Wiederaufstieg des faszinosums Mythos [gibt] sich nicht nur als ein deutsches Problem zu erkennen [...], sondern als Problem der zivilisatorischen Moderne bzw. einschneidender neuer Modernisierungsschübe, die auch Deutschland seit 1945 erreicht haben. Wo, gerade seit dem Faschismus, das Prinzip Zweckrationalität und das Vernunftvermögen des Menschen als pur instrumentelles, pietätloses (im wörtlichen Sinn) zum allgegenwärtigen Schreckgespenst geworden ist, bietet sich der Mythos, statt als bloßes Analyseobjekt (für Wissenschaftler) und anregendes motivisches Reservoir (für Künstler) zu fungieren, als sinnstiftende Alternative zum gesellschaftlichen und kulturellen *Status quo* an.¹⁸⁴

Die Proteste gegen eine „Verkümmerung des aufklärerischen Vernunfttypus“ entsprechen dem „Wiederaufleben ‚romantischer‘ Denkfiguren in der Gegenwart“,¹⁸⁵ dabei scheinen die Mythen wieder eine sinnstiftende und handlungsorientierende Alternative zu den wissenschaftlichen Weltbildern zu bieten.

Folgende Merkmale der postmodernen Literatur, wie z. B. die Ausdehnung der „in der Moderne auf ein Minimum verengte[n] Gegenwart [...] zu einer breiten ‚Gegenwart der Simultaneitäten‘“,¹⁸⁶ ein stufenweiser Zerfall „der binären Entgegensetzungen von Ich und Welt, Subjekt und Objekt, Besonderem und Allgemeinem“¹⁸⁷ und stattdessen Bildung einer Vielzahl neuer Sprachen, besitzen auch in Hinblick auf das Thema ‚Mythos‘ Relevanz. Gerade die postmoderne Kulturkritik beschäftigt sich mit der Dekonstruktion von bestimmten Denkstrukturen und Bedeutungsmustern im Mythos, der gleichzeitig die Folie liefert, vor der seine Gren-

¹⁸⁴ Wolfgang Emmerich: Entzauberung – Wiederverzauberung, S. 413f.

¹⁸⁵ Christoph. Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 9.

¹⁸⁶ Artikel „Postmoderne“ in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3. Hg. v. Jan-Dirk Müller u. a. Berlin/New York 2003, S. 137.

¹⁸⁷ Hans-Josef Ortheil: Perioden des Abschieds. Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur. In: ders.: Schauprozesse. Beiträge zur Kultur der 80-er Jahre. München 1990, S. 188-205, hier S. 199.

zen destruiert, seine Bedeutung *ad absurdum* geführt und der Bezug zwischen Weltdeutung und Wirklichkeit als bloßes Konstrukt entlarvt werden können.¹⁸⁸

Da Mythen als Chiffren der Literatur- und Kunstgeschichte ihre Bedeutung im Prozess der Adaption potenzieren, können die Beziehungen zwischen dem Text einer Mythos-Rezeption und seinen Vorlagen als intertextuelle definiert werden.¹⁸⁹ Die literarischen Mythos-Adaptionen bilden ein dynamisches System von Texten, die in einem immer wechselnden intertextuellen- und kulturellen Zusammenhang stehen. Somit ist der Mythos an sich als eine Form der Intertextualität und kulturelles Netzwerk zu verstehen.¹⁹⁰ Die Erweiterungen im Bedeutungsfeld des Mythos gelten nicht nur für den Bereich der Literaturproduktion, sondern auch für den der Rezeption. In der postmodernen Welt sind die traditionellen Ordnungen und Rollenverteilungen von Autor und Leser aufgelöst: Ein moderner Autor rechnet mit dem Vorwissen des Lesers und seiner aktiven Mitbeteiligung am Prozess der Textproduktion. Der Leser registriert die Abweichungen von dem ihm bekannten Mythologem nicht einfach durch eine lineare, eindimensionale Lektüre, da die Texte kaum noch nach chronologisch-kausalen Gesetzen produziert werden. Den Leseakt, der durch die kulturell bedingte Erwartungshaltung des Rezipienten beeinflusst wird, bestimmt viel eher das Prinzip des *deja vu*.

Die Literatur der Gegenwart ist durch einen besonders freien Umgang mit den mythischen Stoffen, der sich von der literarischen Tradition weit entfernt, gekennzeichnet. Die Mehrfachkodierung durch intertextuelle Elemente und Dekonstruktion bestehender Vorlagen finden sich in den Texten, die mit Genres experimentieren und keine chronologische, hierarchische oder syntaktische Ordnung mehr besitzen (wie z. B. Texte Heiner Müllers).¹⁹¹ Die Demontage der traditionellen Genres und das Spiel mit Bedeutungen und Verweisen vollziehen sich zum Beispiel im Prozess der Kombination der authentischen und erzählten Wirklichkeit im Roman „Die letzte Welt“ (1988) von Christopher Ransmayr, in dem das klassische Bildungsgut als Thema zurückkehrt und Kulturkritik durch den Verweis

¹⁸⁸ Vgl. Heike Bartel: Mythos in der Literatur, S. 91-97.

¹⁸⁹ Vgl. Artikel „Intertextualität“ in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2. Hg. v. Harald Fricke u. a. Berlin/New York 2000, S. 175.

¹⁹⁰ Vgl. Ioana Craciun: Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Tübingen 2000, S. 6 u. 44.

¹⁹¹ Vgl. Heike Bartel: Mythos in der Literatur, S. 91ff.

auf die Erstarrung von Kultur und Literatur in staubigen Büchern und trockenem Lehrmaterial ausgeübt wird. Ransmayr betreibt eine Ästhetisierung des Mythos, die ein „identitätsstiftendes Merkmal einer spezifisch postmodernen Mythosrezeption“¹⁹² ist. Die postmoderne Literatur „kann es sich leisten, den Mythos spielerisch zu reaktivieren“¹⁹³ und ihn aus dem Bereich des Elitären für eine breite Leserschaft wiederzugewinnen. Im Wesen des Mythos, der sich „als ein System aufeinander verweisender Signifikanten erweist, deren Signifikat nicht existiert“,¹⁹⁴ zeigt sich die Verwandtschaft mit der Postmoderne:

Die phänomenologische Beschreibung des Mythos als autorlose, sich selbst erzählende Geschichte, die nur in ihrer Rezeptionstradition fassbar ist, ohne dass sich hinter ihr ein Urszenario aufdecken ließe, macht ihn zu einem postmodernen Phänomen *avant la lettre*.¹⁹⁵

Neben den postmodernistischen Mythen-Rezeptionen in der deutschen Gegenwartsliteratur entwickelt sich eine neue Tendenz zur Betonung der sinnstiftenden Rolle der Literatur und des Mythos. Die Autoren bedienen sich bei der Suche nach Bindung und Ganzheitlichkeit der mythischen Bilder und versuchen ihre Mehrdeutigkeit zu aktivieren. Es sind zwei neu auftretende Phasen der Mythen-Renaissance zu erwähnen, die Anlass zu kritischen Kontroversen in Deutschland nach 1960¹⁹⁶ und 1980 geben. Besonders die Zeit nach 1980 gilt als „Hochphase der akademischen und zugleich auf eine größere intellektuelle Öffentlichkeit zielenden Bemühungen um den Mythos“¹⁹⁷ mit Manfred Franks „Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie“ (1982), Karl Heinz Bohrer's „Mythos und Moderne“ (1983), Renate Schlesiers „Faszination des Mythos“ (1985), Christa Bürgers „Zerstörung. Rettung des Mythos durch Licht“ (1986) und Jürgen Habermas' „Der philosophische Diskurs der Moderne“ (1985). Max Webers Begriffe der ‚Entzauberung‘ und ‚Rationalisierung‘ tauchen in den Aufsätzen dieser Sammelbände häufig auf, denn seine Erkenntnisse über den Sinnesmangel der modernen Welt am Anfang des 20. Jahrhunderts „scheinen die Situation im Jahre

¹⁹² Thorsten Wilhelmy: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 390.

¹⁹³ Ebd., S. 390.

¹⁹⁴ Ebd., S. 392.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Vgl. beispielsweise Manfred Fuhrmanns Sammelband „Terror und Spiel“ (1968), Hans Blumenbergs „Arbeit am Mythos“ (1979) oder Odo Marquards „Lob des Polytheismus“ (1978).

¹⁹⁷ Wolfgang Emmerich: Entzauberung – Wiederverzauberung, S. 412.

1983 nicht anders als 1918, ‚mythogen‘ zu machen¹⁹⁸. Norbert Rath hält das gegenwärtige Verfahren der Aufhebung, Dekonstruktion und ‚Rettung‘ des Mythos für „ein den Mythenversionen der Kunst – nicht zuletzt Kafkas – abgesehenes“.¹⁹⁹ Von Jutta Rosenkranz-Kaiser wird die Dominanz des Mythischen in den 1980er Jahren ebenfalls traditionell gedeutet: als „Auftreten einer Phase gewisser Orientierungslosigkeit und der damit verbundenen Suche nach Lebens- und Erklärungsmustern, die Stabilität verheißen, gleichzeitig aber auf aktuelle Belange anzuwenden sind“.²⁰⁰ Neben den apokalyptischen Entwürfen betrachtet sie „das Spiel mit Mythen und Mythischem“²⁰¹ als eine Haupttendenz in der Gegenwartsliteratur.

In einer durch Technik und wissenschaftliche Erkenntnis entzauberten Welt sehen einige Autoren in mythisierenden Schreibweisen eine Möglichkeit, die bestehende Entfremdung des modernen Individuums mittels Literatur zu überwinden. Die Bedeutungszusammenhänge aus dem Mythos werden zur Produktion von Remythisierungen benutzt, die eine poetische Verzauberung der Welt im Gegensatz zu den vorausgegangenen literarischen De- bzw. Entmythologisierungen anstreben. Die Suche nach der sinnstiftenden Funktion des Mythos sowie Parallelen zu seiner romantischen Repräsentation als Orientierung gebendes Element sind in den Texten Peter Handkes und Botho Strauß’ besonders deutlich. Die beiden Autoren lehnen die Möglichkeit der Verbindung von Wissenschaft und Dichtung ab. Während Peter Handke weniger bestimmte Mythen bearbeitet und vielmehr eine mythisierende Art des Schreibens entwickelt, die z. B. im Motiv der Wiederholung als ästhetisches Prinzip („Die Wiederholung“, 1986) oder in den Orientierungskonzepten der Reise und Suche („Der kurze Brief zum langen Abschied“, 1972) deutlich wird, stoßen bei Botho Strauß in zahlreichen Bearbeitungen des Mythos

¹⁹⁸ Jacob Taubes: Zur Konjunktur des Polytheismus. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Mythos und Moderne, S. 457-470, hier S. 458. Vgl. dazu auch Christa Bürger (Hg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“. Frankfurt a. M. 1986, S. 7.

¹⁹⁹ Norbert Rath: Mythos-Auflösung. Kafkas „Das Schweigen der Sirenen“. In: Christa Bürger (Hg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“, S. 86-110, hier S. 101. Er zitiert dabei Adorno: „Die geschichtliche Bahn von Kunst als Vergeistigung ist eine der Kritik am Mythos sowohl wie eine zu seiner Rettung: wessen die Imagination eingedenkt, das wird in seiner Möglichkeit von dieser bekräftigt. [...] Die unaufhaltsame Bewegung des Geistes hin zu dem ihm Entzogenen spricht in Kunst für das, was im Ältesten verloren ward [...]“ – Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. In: ders.: Gesammelte Schriften 7. Hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1970, S. 180.

²⁰⁰ Jutta Rosenkranz-Kaiser: Feminismus und Mythos: Tendenzen in Literatur und Theorie der achtziger Jahre. Münster, New York 1995, S. 166.

²⁰¹ Ebd., S. 94.

(insbesondere in den Dramen der 1980-1990er Jahre, wie z. B. in „Kaldewey. Farce“, „Der Park“ und „Ithaka“) mehrere unterschiedliche Tendenzen aufeinander. Dabei lässt sich beim zuletzt genannten Autor einerseits dialektisches Denken im Sinne Horkheimers und Adornos feststellen, welches in kritischer Distanz zu Denkmustern und Inhalten von Einzelmythen²⁰² sowie in Zivilisationskritik, Nihilismus und Kulturpessimismus seinen Ausdruck findet; andererseits vertraut Botho Strauß kulturoptimistisch auf Rettung durch die Dichtung, die im Mythos das Mittel der Erlösung und Hilfe auch für sich selbst sieht.²⁰³

Auch Christoph Ransmayr versucht die moderne Welt durch eine remythisierende Schreibweise (wieder) mit Sinn zu versehen; sein Roman „Die letzte Welt“ wird durch die Verzauberung und Literarisierung der erzählten Wirklichkeit mit ästhetischen Mitteln selbst zum Mythos. Das Aufwerfen der Frage nach der Bedeutung von Literatur erinnert an das frühromantische Konzept der Belebung von Wirklichkeit durch Literatur, welche dank ihrer Fähigkeit zur Poetisierung und Mythisierung der Welt einer phantasielosen Wirklichkeit entgegentritt. Ein „erstaunliches *Comeback* des Mythischen“,²⁰⁴ das sich in zahlreichen Verwendungen von mythologischen Motiven im Bereich der Trivialliteratur und in Low-Budget-Produktionen des kommerziellen Unterhaltungsbetriebs wiederfindet, stellt für Ransmayr ein Indiz für den Zerfall der Kultur dar.²⁰⁵

Eine enge Verbindung von Literatur und Ideengeschichte im 20. Jahrhundert lässt sich im Bereich der modernen feministischen Mythos-Forschung feststellen, welche die Mythen als Quelle veralteter Denkmuster betrachtet, die eine hierarchische Sozial- und Geschlechterordnung in den fast ausschließlich von Männern verfassten antiken Texten affirmieren, stabilisieren und fortführen.²⁰⁶ Bereits 1949 beschäftigt sich Simone de Beauvoir mit dieser Funktion des Mythos („*Le deuxième sexe*“); sie fasst unter dem Begriff ‚Mythos Frau‘ allgemein die Rolle der Frau als

²⁰² „Gestern Rassenwut und heute Gottvertrauen, morgen Aberglaube und Magie, das Mittelalter, und übermorgen vielleicht schon Kannibalentum [...]“ – Botho Strauß: Theaterstücke, Bd. 2. München/Wien 1991, S. 129.

²⁰³ Vgl. Heike Bartel: Mythos in der Literatur, S. 95ff.

²⁰⁴ Annette Simonis: Mythen als kulturelle Repräsentationen in den verschiedenen Künsten und Medien. In: Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation. Hg. v. Annette Simonis und Linda Simonis. Köln 2004, S. 1-26, hier S. 9.

²⁰⁵ Vgl. Heike Bartel: Mythos in der Literatur, S. 106 und 109.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 77.

„das Andere“²⁰⁷ und Objekt nicht nur in der Literatur, sondern auch in anderen Bereichen der Zivilisation zusammen. In antiken und religiösen Mythen werden von ihr Projektionen des männlichen Subjekts erkannt, in denen sich seine Selbstentwürfe spiegeln: „Herkules, Prometheus, Parzival: im Schicksal dieser Helden spielt die Frau nur eine Nebenrolle [und] wird ausschließlich in ihrer Beziehung zum Mann definiert“.²⁰⁸

Entmythisierende, zivilisationskritische Rückgriffe auf den Mythos bzw. das Mythische sind häufig in den Texten moderner deutschsprachiger Autorinnen zu finden.²⁰⁹ Die feministisch geprägte Literatur in Deutschland ist auf einen Perspektivenwechsel vom männlichen zum weiblichen Blick sowie auf die Freilegung der weiblichen Stimme ausgerichtet und setzt sich kritisch mit den patriarchalisch geprägten Frauenbildern in ihren zahlreichen Bezügen zum Mythos auseinander.²¹⁰ In der männlich geprägten Rezeptionstradition werden Frauenrollen positiv besetzt, z. B. als ‚Muse‘, wenn sie zum männlichen Erfolg beitragen; im Gegensatz dazu sei ‚Meduse‘ ‚der stumme ‚Engel der Geschichte‘“²¹¹ und ein Beispiel für den Ausschluss und die Verbannung des weiblichen Autonomiestrebens in den Bereich des Magischen. Die Marginalisierung des Weiblichen findet in Mythen aufgrund des geschlechtlichen, psychologischen oder ethnisch-nationalen Andersseins statt; Frauengestalten werden z. B. als Hexen oder böse Zauberinnen stigmatisiert.²¹²

²⁰⁷ „Die heutige Mythenforschung betont auch gerade den Charakter unaufhebbarer Fremdheit der Mythen und macht sie zu Zeugnissen des ‚ganz Anderen‘, denen dann höchstens noch ein kompensatorischer Charakter zufällt“ – Christoph Jamme: „Gott an hat ein Gewand“, S. 37. Jamme zitiert hier J. P. Vernant: „Der Mythos ist immer die Rückseite, das Andere des wahren Diskurses“; P. Smith: „[Mythen sind] Erzählungen der Andersheit. Sie teilen uns kollektive Vorstellungen mit, die nicht die unsrigen sind, und deren Triebfeder uns fremd erscheint“; C. Lévi-Strauss: „Die Ethnologie studiert den Menschen stets vom anderen Ende“.

²⁰⁸ Simone de Beauvoir: Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau. Reinbek bei Hamburg 2000, S. 194.

²⁰⁹ J. Rosenkranz-Kaiser betrachtet beispielsweise die Ansätze von Irmtraud Morgner, Christa Reinig, Barbara Frischmuth und Elfriede Jelinek in diesem Zusammenhang. Vgl. Jutta Rosenkranz-Kaiser: Feminismus und Mythos, S. 167f.

²¹⁰ „Die Suche nach ästhetischen Ausdrucksformen von Frauen steht, was den literarischen Umgang mit Mythen angeht, vor der Herausforderung, aus weiblicher Perspektive Ansätze zum Umgang mit einem männlich geprägten Texttypus zu finden. Der Schwerpunkt liegt dabei nicht auf dem schematischen Umbesetzen männlicher Kultur-, Ordnungs- und Denksysteme durch weibliche. Vielmehr geht es um die Suche nach neuen Wegen im Bereich des Ästhetischen und Gesellschaftlichen“ – Heike Bartel: Mythos in der Literatur, S. 22.

²¹¹ Sigrid Weigel: Die Stimme der Medusa, S. 270.

²¹² Die Hexe ist jedoch auch in der feministischen Literatur ein beliebtes Motiv. Ein Unterschied in der Verwendung sei, „dass Frauen diese Figur häufiger als Identifikationsmöglichkeit benutzt haben, während Männer vielleicht ihre Fremdartigkeit betont haben [...]“ – Ruth Nestvold-Mack:

Von einer „neue[n] Art des Mythos-Bezugs in der Gegenwartsliteratur, die die ‚Arbeit am Mythos‘ durch eine Arbeit an den Strukturen des Mythos ergänzt“,²¹³ spricht Sigrid Weigel. Sie unterscheidet zwischen einer „geschlossenen, auratisierenden Schreibweise und einer offenen, mythenreflektierenden Schreibweise“,²¹⁴ wobei die erste sich „in der Struktur des Imaginären“²¹⁵ bewegt:

Wird eine Erfahrung, welche in der literarischen Bearbeitung auf eine Folie projiziert wird, die dem Mythos entstammt, [...] in die Form eines festen Bildes transformiert, so wird eine literarische Figur, die mit einem Namen aus dem Mythos benannt ist, mit der Aura bzw. dem Bedeutungshof dieser Gestalt ausgestattet.²¹⁶

Die Mythos-Rezeptionen, für die eine geschlossene Schreibweise charakteristisch ist, setzen die Produktion von Bildern fort, „indem sie der Serie von Mythen neue, wenn auch veränderte, möglicherweise aktualisierte Mythen oder auch Gegenmythen hinzufügen und damit der Struktur des Imaginären folgen und sie fortschreiben“.²¹⁷ Eine offene Schreibweise zeichnet sich dadurch aus, dass sie „die Funktionsweise der Mythen für unser Gedächtnis mitreflektier[t] und die Strukturierung unserer Wahrnehmungen, Erinnerungen, Ängste und Hoffnungen durch Muster des Imaginären als Voraussetzung in den Text auf[nimmt] und in eine Bewegung überführ[t].“²¹⁸ In ihrer Analyse verweist Weigel auf eine große Aktualität bestimmter mythologischer Figuren in der feministischen Literatur der 1980er Jahre,²¹⁹ die aus der Perspektive von Frauen neu gesehen werden:

Daß Gestalten wie Cassandra, Iphigenie, Antigone oder Klytaimnestra immer noch als Identifikationsbilder funktionieren können, dass sie nichts von ihrem Zauber verloren zu haben scheinen, macht es erforderlich, neben der Kritik der Überlieferung dabei ebenso die Bedeutung derartiger Gestalten für die eigenen Vorstellungen zu befragen, gerade weil ihre Namen sich häufig aus dem Überlieferungskontext heraus gelöst haben und auf diese Weise isoliert ein Eigenleben

Grenzüberschreitungen. Die fiktionale weibliche Perspektive in der Literatur. Erlangen 1990, S. 209. Vgl. hierzu auch Heike Bartel: Mythos in der Literatur, S. 76-84.

²¹³ Sigrid Weigel: Die Stimme der Medusa, S. 280.

²¹⁴ Ebd., S. 280.

²¹⁵ Ebd., S. 279.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Ebd., S. 280.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Als Beispiele nennt S. Weigel in ihrer Analyse die Texte Birgit Pauschs („Bildnis der Jakobina Völker“, 1980), Anne Dudens („Das Judasschaf“, 1985), Grete Weils („Meine Schwester Antigone“, 1980) und Christa Wolfs („Kassandra“, 1983).

im Imaginären führen: als Namen, an die sich bestimmte Szenenbilder, Eigenschaften oder Sätze heften.²²⁰

Die Erkenntnis, dass der Mythos als Reaktion auf Ängste und Schrecken die Antwort auf eine Krisensituation liefert, lässt sich auch auf die literarischen Remythysierungen der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts übertragen. Ähnlich wie in der Zeit der Moderne finden die Rekurse auf den Mythos als eine Reaktion auf die politischen Umbrüche nach 1989 statt. Seit der Wiedervereinigung wird im Zusammenhang mit remythisierender Literatur mehr als je zuvor die nationale Identität zum Thema der Debatten. Ortrud Gutjahr spricht im Zusammenhang mit den literarischen Mythos-Bearbeitungen, welche sich mit der Ost-West-Problematik auseinandersetzen, von einem „Vorwärtsschub um die Neubestimmung von Kultur“.²²¹

Die politischen Eruptionen der Wende zogen nicht nur soziale Verschiebungen und Verunsicherungen nach sich, sondern weckten auch das Bedürfnis, die getrennte und zugleich gemeinsame kulturelle Entwicklung in ihrer Tragweite zu begreifen. Fragen nach Vergangenheitsbewältigung und Schuld, nach Gemeinsamem und Fremdem, nach Zivilisation und Kultur erhielten eine neue Bedeutung und Virulenz und bestimm(t)en den zeitgenössischen Diskurs nachhaltig.²²²

Inge Stephan stellt in Bezug auf moderne Adaptionen des mythischen Materials fest, dass die Texte, die auf den Mythos rekurren, auch heute erfolgreicher seien, als solche, die die nationalen Probleme explizit thematisieren.²²³ Sie zeigen aber auch das komplizierte Verhältnis von Mythos und Literatur in der Zeit der Postmoderne auf: Durch das Anknüpfen an die mythologischen Erzählungen bewegen sich die Autoren in einem durch die Vorgänger stark vorgeprägten Assoziationsraum, der nicht einfach ausgeblendet werden kann. Die Werke sind „in einen intertextuellen Bedeutungszusammenhang eingebunden, der sich als Subtext der neuen Texte auch gegen den Willen ihrer Autoren einschreibt.“²²⁴

²²⁰ Sigrid Weigel: Die Stimme der Medusa, S. 298f.

²²¹ Ortrud Gutjahr: Mythos nach der Wiedervereinigung. Zu Christa Wolfs „Medea. Stimmen“ und Botho Strauß' „Ithaka“. In: Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Hg. v. Verena Ehrich-Haefeli, Hans-Jürgen Schrader, Martin Stern. Würzburg 1998, S. 345-360, hier S. 347.

²²² Ebd., S. 347.

²²³ Vgl. Inge Stephan: Musen & Medusen, S. 234.

²²⁴ Ebd., S. 250.

Eine intensive Mythos-Forschung ist auch in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Deutschland zu verzeichnen, obwohl die Diskussionen über den Wert des Mythos an Heftigkeit verloren haben.²²⁵ Der Anstieg des Interesses am Mythos ist der aktiven wissenschaftlichen Arbeit auf dem Gebiet der Religionswissenschaft, Altphilologie, Philosophie und Literatur zu verdanken. Heutzutage kann an das Problem ‚Mythos‘ unabhängig von seinem ideologischen Missbrauch in Deutschland herangegangen werden und das sei „ein nicht zu unterschätzender Gewinn“.²²⁶ Die Frage, ob sich innovative kritische Entwürfe auch weit von den tradierten Mythen entfernen können, wenn diese doch gerade Orientierungspunkte und Material für die Texte liefern, kann heute positiv beantwortet werden – und dies besonders angesichts der radikalen Ablehnung tradierter Denkmuster in der feministischen Mythen-Kritik und der Demontage der Mythen in der Postmoderne mit ihren subversiven Intertextualitätskonzepten. Die modernen Autoren sehen den Mythos nicht als ein statisches, sondern als ein dynamisches, progressives Gebilde, welches in seinen Bedeutungen immer wieder neu interpretiert und besetzt werden kann. Die zahlreichen Möglichkeiten der Arbeit an ihm und mit ihm spannen sich von einer kaum veränderten Widerspiegelung der antiken Vorlage, die – so Franz Fühmann – „nicht bewundernswert treu, sondern absolut unnützlich“²²⁷ wäre, bis hin zu den innovativen Rezeptionen, die das Potential des Mythos zu freier Variation nutzen. Neben der Neukomposition der Vorlage oder ihrem ästhetisch-ideologischen Umsturz, der oft als ein respektloser Umgang mit dem Mythos gesehen wird, „überwiegen die Texte, die der ‚Faszination des Mythos‘ [...] erliegen und Mythen mehr oder minder emphatisch und affirmativ reinszenieren“.²²⁸ Trotz der Trivialisierungs- und Kommerzialisierungstendenzen beim Umgang mit den Mythen im 20. Jahrhundert bleiben sie eine Quelle für Künstler bei deren Suche nach Sinn und Orientierung. Der gegenwärtige Rückgang der klassischen Bildung sei dabei „der Mythen-Renaissance keineswegs schädlich, sondern eher günstig, befördert er doch eine unkritische und affirmative Haltung der Tradition gegenüber.“²²⁹

²²⁵ Die Arbeit von Christoph Jamme, „Einführung in die Philosophie des Mythos“ (1991) gilt immer noch als eine der einflussreichsten Auseinandersetzungen mit dem Thema ‚Mythos‘.

²²⁶ Wolfgang Emmerich: Entzauberung – Wiederverzauberung, S. 413.

²²⁷ Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur, S. 105.

²²⁸ Inge Stephan: Musen & Medusen, S. 11.

²²⁹ Ebd., S. 11.

3. Mythos-Rezeption bei Christa Wolf

3.1 Voraussetzungen für Christa Wolfs Mythos-Rezeptionen

Bereits als sich Christa Wolf Anfang der 1980er Jahre das erste Mal dem griechischen Mythos nähert, steht ihr Name wie wenige andere repräsentativ für die Literatur der ehemaligen DDR sowie – durch Korrespondenzen und Veröffentlichungspraxis – für einen Teil der Literatur der Bundesrepublik Deutschland. Durch ihre aktive gesellschaftliche Position und politische Äußerungen zählt sie zu den international einflussreichsten deutschen Schriftstellerinnen. Von der weltweiten Anerkennung zeugen zahlreiche Übersetzungen ihrer Werke, einheimische und ausländische Auszeichnungen, aber auch zahlreiche ihr gewidmete und oft in mehreren Auflagen vorliegende Autoren- und Materialienbücher, Arbeitsbücher und Bibliographien.²³⁰ Die Sekundärliteratur über sie besitzt bereits einen Umfang von einigen Tausend Titeln. Als eine zentrale Figur in der deutschen Literaturdebatte prägt Christa Wolf die gesamtdeutsche Literatur der 1980er Jahre und gilt auch als Vertreterin der feministischen Literatur und des weiblichen Schreibens.

Zum ersten Dialog mit dem mythischen Material kommt es im Zusammenhang mit einer Griechenlandreise, auf welcher sich die Autorin mit den Überresten der minoischen und hellenistischen Kultur konfrontiert sieht. Die Eindrücke von der vorhellenistischen Kultur und die Erkenntnis der Verdrängung bzw. Überformung der antiken Gesellschaft durch patriarchalische Strukturen führen bei ihr zu einer grundlegenden Veränderung des ‚Seh-Rasters‘:

Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer eigener Art; eine allmähliche eigne Verwandlung setzt diese Kunst voraus, eine Bereitschaft, der scheinbar leichten Verknüpfung von phantastischen Tatsachen, von dem Bedürfnis der jeweiligen Gruppe angepassten Überlieferungen, Wünschen und Hoffnungen, Erfahrungen

²³⁰ Vgl. z. B. Alexander Stephan: Christa Wolf. München 1991; Angela Drescher (Hg.): Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien – Dokumente – Bibliographie. Berlin/Weimar 1989; Klaus Sauer (Hg.): Christa Wolf. Materialienbuch. Darmstadt u. Neuwied 1979; Therese Hörnigk: Christa Wolf. Göttingen 1989; Annette Firsching: Kontinuität und Wandel im Werk von Christa Wolf. Würzburg 1996; Sonja Hilzinger: Christa Wolf. Stuttgart 1986; dies.: Christa Wolf. Frankfurt a. M. 2007.

und Techniken der Magie – kurz, einem anderen Inhalt des Begriffs „Wirklichkeit“ sich hinzugeben. (V 74f.)

Der Mythos scheint ihr „brauchbar“ zu sein für den heutigen Erzähler als „Modell, das offen genug ist, um eigene Erfahrung aus der Gegenwart aufzunehmen, das einen Abstand ermöglicht, den sonst oft nur die Zeit bringt [...] Er kann uns helfen, uns in unserer Zeit neu zu sehen.“²³¹ Sie reizt die Möglichkeit, am Beispiel der frühen Gesellschaften und der scheinbar weit zurückliegenden Figuren die zeitgenössischen Probleme aufzuzeigen, wie es sehr oft in der deutschen Literatur geschah.²³² Mit der Erzählung „Kassandra“ (1983) setzt sie aber nicht nur die Tradition der Mythen-Bearbeitungen in der deutschen Literaturgeschichte fort, sondern leitet eine neue Phase der ‚Arbeit am Mythos‘ aus der Perspektive einer Frau ein.²³³ Auf der Folie des griechischen Mythos gelingt es ihr, Aussagen unter Umgehung von Zensurbestimmungen zu tätigen, aber auch Anliegen der Frauen- und Friedensbewegung auf diese Weise zum Ausdruck zu bringen.²³⁴ Wenn Christa Wolf vom bewussten Realitätsbezug dieser „Schlüsselerzählung“ (V 152) spricht, gibt sie zu verstehen, dass ihre Mythos-Verarbeitung eine Reaktion auf die Verschärfung des Ost-West-Konflikts in Folge der Rüstungsspirale am Anfang der 1980er Jahre ist, in deren Entwicklung sie einen negativen Ausdruck des abendländischen Denkens sieht.

Auf eine zeitgeschichtliche Problemsituation reagiert auch der Roman „Medea. Stimmen“ (1996), in dem die Autorin die nationale Problematik im Zusammen-

²³¹ Christa Wolf: Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): Christa Wolfs Medea, S. 11-17, hier S. 15.

²³² Die Autorin sagt dies rückblickend über ihre beiden mythologischen Frauengestalten Cassandra und Medea. Vgl. Warum Medea? Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): Christa Wolfs Medea, S. 49-57, hier S. 49.

²³³ Vor allem aber von den geläufigen Interpretationen des antiken Materials in der DDR-Literatur ist Christa Wolfs Intention der ‚Arbeit am Mythos‘ zu unterscheiden. Bei der Beschäftigung mit den mythologischen Stoffen rekurrieren die Autoren in der DDR nicht zuletzt auf die hohe Wertschätzung der antiken Helden durch Marx und Engels. Beispielhaft sei auf die Vergleiche der Exilzeit der deutschen Emigranten mit dem Schicksal von Odysseus oder die Vorbildwirkung der Schaffenskraft und des Heroentums von Prometheus und Herakles für die Menschen in der sozialistischen Gesellschaft verwiesen. Vgl. hierzu Rüdiger Bernhardt: Odysseus' Tod – Prometheus' Leben. Antike Mythen in der Literatur der DDR. Halle/Leipzig 1983, S. 5-8.

Das kritische Potential einer Mythos-Umdeutung mit Bezug auf die Gegenwart wurde auch in der Literatur des sozialistischen Realismus genutzt, wobei bestimmte mythologische Stoffe und Motive besonders oft verarbeitet wurden. Vgl. beispielsweise die Texte von Anna Seghers („Sagen von Artemis“, 1937, „Argonautenschiff“, 1948) und die Bearbeitungen von Herakles-, Ödipus- und Prometheus-Mythologemen bei Heiner Müller. Mehr dazu vgl. Sonja Hilzinger: Christa Wolf (1986), S. 134.

²³⁴ Vgl. dazu Sybille Didon: Kassandrarufe, S. 14.

hang mit der Wiedervereinigung reflektiert.²³⁵ Als sie beim Blick in die Vergangenheit die Geschichte von Medea entdeckt, fasziniert sie die Möglichkeit, diesen Mythos „mit neuen Augen zu sehen und zu unserer eigenen Lage in Bezug zu bringen“.²³⁶ Im Interview mit Petra Kammann sagt Christa Wolf zu ihrem Medea-Projekt: „Ich war selbst überrascht, daß sich mir noch einmal ein mythologischer Stoff aufdrängte, aber so verwunderlich ist es doch nicht.“²³⁷ Denn als sie sich mit der Medea-Figur auseinandersetzen beginnt, erkennt sie, dass „unsere Kultur, wenn sie in Krisen gerät, immer wieder in die gleichen Verhaltensmuster zurückfällt: Menschen auszugrenzen [...], Feindbilder zu züchten, bis hin zur wahnhaften Realitätsverkenning. [...] Diese Ausgrenzung des Fremden zieht sich durch die ganze Geschichte unserer Kultur.“²³⁸

Im Zuge der Wiedervereinigung wird die Autorin zu einer der zentralen Figuren bei der Verarbeitung von mehr als einem halben Jahrhundert deutscher Geschichte. Vor dem Erscheinen des Romans „Medea. Stimmen“ sieht sie sich am Anfang der 1990er Jahre einer Diffamierungskampagne ausgesetzt. Eine massive Kritik löst die Veröffentlichung ihres Buches „Was bleibt“ (1990) aus, das schon ein Jahrzehnt zuvor konzipiert wurde. Christa Wolf wird vorgeworfen, durch eine opportunistische Haltung das autoritäre DDR-Regime unterstützt zu haben. Die Debatte um sie erreicht einen Höhepunkt nach dem Bekanntwerden des Inhalts ihrer Stasi-Akten aus den Jahren 1958-1962.²³⁹ Vor der Wende im Westen hochgelobt, wird sie plötzlich als Staatsdichterin der DDR verunglimpft. Die Autorin selbst versteht die von den Medien geführte Polemik als „kalkulierte Absicht“ und

²³⁵ Der Roman repräsentiert nach Meinung von G. Rupp nicht nur die Gegenwartsliteratur der 1990er Jahre, sondern auch die DDR-Literatur. Diese Einordnung sei gerechtfertigt, weil die Literatur dieses untergegangenen Staates zum einen mit diesem Werk noch einmal evoziert wird; zum anderen arbeitet die Autorin produktiv und ohne Unterbrechung am fiktionalen und publizistischen Werk, an deren Entwicklung sich „ein Teil der (gespalteten) deutschen Geschichte in diesem Epochenzeitraum mitverfolgen [lässt]“. Damit meint Gerhard Rupp nicht die Literatur des sozialistischen Realismus, sondern die gesellschaftskritische Linie der gesamten deutschsprachigen Literatur seit der Aufklärung, die im Werk von Autoren wie Bertolt Brecht, Peter Hacks und Heiner Müller mit jeweils qualitativen Veränderungen und veränderten Mitteln ihre Fortsetzung fand – Gerhard Rupp: Weibliches Schreiben als Mythoskritik: Christa Wolfs Roman „Medea. Stimmen“. In: ders. (Hg.): Klassiker der deutschen Literatur: Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Würzburg 1999, S. 301-322, hier S. 306f.

²³⁶ Warum Medea? Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann, S. 49.

²³⁷ Ebd., S. 50.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Vgl. z. B. Ulrich Greiner: Mangel an Feingefühl. In: Die Zeit, 01.06.1990. Der erste Satz seines Artikels lautet: „Das ist ja ein Ding. Die Staatsdichterin der DDR soll vom Staatssicherheitsdienst überwacht worden sein?“ Einen Überblick über die Literaturdebatte um Christa Wolf bietet folgende Ausgabe an: Thomas Anz (Hg.): „Es geht nicht um Christa Wolf.“ Der Literaturstreit im vereinten Deutschland. München 1991.

eine „Kampagne“, um „Leitfiguren der DDR zu zerstören“,²⁴⁰ darunter auch zahlreiche Autoren. Die Kritik gilt tatsächlich, wie A. Chiarloni bemerkt, weniger dem Werk Christa Wolfs „als der stellvertretenden Abrechnung mit den DDR-Intellektuellen und der politischen Rechtfertigung der kolonisierenden Einverleibung der ehemaligen DDR als ‚neue Bundesländer‘ in die alte Bundesrepublik“.²⁴¹

Diese Anfeindungen, welche Wolf persönlich tief treffen, geben den Impuls für die Arbeit am „Medea“-Roman, in die „all die personalen und epochalen Umbrüche und Irritationen“²⁴² einfließen. Die unübersehbaren Parallelen zwischen der Lebenssituation der Autorin und dem Schicksal Medeas im Mythos veranlassen viele Rezensenten, die literarische Neuumsetzung auf eine autobiographische Lesart zu reduzieren und dem Roman die ästhetische Qualität abzusprechen.²⁴³ Eine heftige Kontroverse, in der es weniger um die Literatur oder die ästhetische Dimension des Textes geht, hat auch das Cassandra-Projekt kurz nach dem Erscheinen hervorgerufen. Die Bandbreite gegeneinander polemisierender journalistischer Rezensionen reicht von der Würdigung der Bearbeitung des Cassandra-Mythos in ein Utopiemodell bis zur Kritik an einer poetischen Praxis der pathetischen Stilisierung, dabei werden die entsprechenden Wertungen zumeist nicht ausreichend und textnah begründet.²⁴⁴

²⁴⁰ Christa Wolf: Gespräch mit Tilman Krause. In: Der Tagesspiegel, 30.04/01.05.1996, S. 21.

²⁴¹ Anna Chiarloni: Medea und ihre Interpreten. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): Christa Wolfs Medea, S. 111-119, hier S. 117. Chiarloni spricht von einer heftigen, oft ungerechten Kritik an den DDR-Intellektuellen und der Neigung vieler Rezensenten zur moralischen Verurteilung. ‚Schuldgefühl‘, ‚Rechtfertigung‘, ‚Selbstverteidigung‘ seien Vokabeln, mit deren Hilfe dem Leser ein Eindruck von der DDR als dem ‚Reich des Bösen‘ vermittelt wird: „In die Leere der westlichen DDR-Vorstellungswelt schießen zunehmend sprachliche Bilder ein, die früher für die Nazi-Vergangenheit verwendet wurden“ – (ebd.).

²⁴² Irmela von der Lühe: „Unsere Verkennung bildet ein geschlossenes System“ – Christa Wolfs „Medea“ im Lichte der Schillerschen Ästhetik. Marbach a. N. 2000, S. 4.

²⁴³ Laut Frauke Meyer-Gosau weist der Roman Wolfs selber „mit dem Zeigefinger auf eine historische Realität“ hin – Frauke Meyer-Gosau: Kassiber von drüben. Die DDR aus der Schlüssellock-Perspektive: Der Roman „Medea“ von Christa Wolf lädt zum Dechiffrieren und Spekulieren ein. In: Die Woche, 08.03.1996. „Im antiken Gewande“ wird hier – so Volker Hage – der Gegenwart der Prozess gemacht. Er spricht von „fertigen Kalendersprüchen“, die das „eigene literarische Niveau“ der Autorin verraten – Volker Hage: Kein Mord, nirgends. Ein Angriff auf die Macht und die Männer: Christa Wolfs Schlüsselroman „Medea“. In: Der Spiegel, 26.02.1996.

²⁴⁴ Vgl. beispielsweise Fritz J. Raddatz: Das Gedächtnis – eine andere Form des Sehens. In: Die Zeit, 25.03.1983; Barbara Bondy: Im letzten Licht. In: Süddeutsche Zeitung, 30.03.1983; Reinhart Baumgart: Ein Marmorengel ohne Schmerz. In: Der Spiegel, Nr. 14, April 1983; Walter Hinck: Die vielen Botschaften der Christa Wolf. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.04.1983. Eine recht ablehnende Rezension verfasste Wilhelm Girnus: Wer baute das siebentorige Theben? In: Sinn und Form: Beiträge zur Literatur, 35. Berlin 1983, S. 439-447.

Christa Wolfs Haltung engagierter Zeitgenossenschaft, die ebenfalls einen häufigen Angriffspunkt für ihre Kritiker darstellt, ist für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung von großem Vorteil, versieht doch die Autorin aufgrund dieser Überzeugung ihr fiktionales Werk stets mit begleitenden Kommentaren.²⁴⁵ So sind die Zusatzmaterialien zu „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ wichtige Quellen für die Analyse der literaturgeschichtlichen und -theoretischen Grundlagen ihrer Mythos-Rezeptionen. „Voraussetzungen einer Erzählung“ nennt sie den als Poetik-Vorlesungen konzipierten Parallelentwurf zu „Kassandra“, welcher im Jahr 1982 an der Frankfurter Universität vorgestellt wird.²⁴⁶ Die Materialien zum Medea-Projekt, die im Zuge eines intensiven Briefwechsels und aktiver Lektüre entstanden sind, veröffentlicht die Autorin im Nachhinein als Teil des Sammelbandes von Marianne Hochgeschurz („Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild“, 1998).

Die Zusatzmaterialien stellen jeweils Zeugnisse einer strengen philologischen Vorarbeit bei der Auseinandersetzung mit dem griechischen Mythos dar, im Fall „Medea. Stimmen“ zusätzlich durch Beiträge von Schriftstellerinnen und Wissenschaftlerinnen ergänzt. Es handelt sich bei diesen Begleittexten nicht bloß um Ausführungen zum fiktiven Werk in Form von Dokumentation,²⁴⁷ es sind vielmehr Versuche der eigenen Positionierung in der wissenschaftlichen Mythos-Forschung und des weiblichen Schreibens. Dementsprechend steht nicht allein die Rezeption eines bestimmten mythologischen Materials im Vordergrund, Christa Wolfs ‚Arbeit am Mythos‘ umfasst auch die kritische Auseinandersetzung feministischer Literaturwissenschaft mit traditionellen literarischen und wissenschaftlichen Mythen-Interpretationen.

²⁴⁵ Außerdem ergänzt sie ihre Erzählprosa mit essayistischen Texten, um „unterschiedlichem Material beizukommen, zu verschiedenen [...] Zwecken“ – Christa Wolf: Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann. In: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 773-805, hier S. 775. Die Kommentare dienen dazu, die Position der Autorin zu verdeutlichen und beinhalten eine geschichtsphilosophische Begründung der in den fiktionalen Texten angesprochenen Probleme.

²⁴⁶ Die Frankfurter Poetik-Vorlesungen und die Erzählung „Kassandra“ erscheinen in der Bundesrepublik zunächst in zwei getrennten Ausgaben: Christa Wolf: Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Darmstadt u. Neuwied 1983; dies.: Kassandra. Erzählung. Darmstadt u. Neuwied 1983.

²⁴⁷ Zum Beispiel zeigen die „Voraussetzungen einer Erzählung“ auf, was den Prozess der Arbeit am fiktionalen Text beeinflusst hat. Die Autorin spricht von der Stoffsuche, die an einen autobiographischen Impuls gebunden ist, von der Stoffwahl und der Ausgestaltung des gewählten Themas. Die Stadien der Stoffentwicklung und die eigenen Überlegungen werden zum Objekt der Reflexion. Ähnliches lässt sich auch in Bezug auf die Materialien zu „Medea. Stimmen“ festhalten.

Außer der Vertiefung in die griechische Geschichte und Mythologie verweisen die zusammengestellten Materialien explizit oder implizit auf eine intensive Beschäftigung mit den Texten berühmter Vorgänger, wie z. B. Homer („Ilias“, „Odyssee“), Aischylos („Die Orestie“), Euripides („Medeia“) oder Seneca („Medea“).²⁴⁸ In ihre Überlegungen bei der Suche nach einem Mythos-Begriff für das Cassandra-Projekt bezieht die Autorin sowohl die Untersuchungsergebnisse von Altertums- und Mythos-Forschern wie J. J. Bachofen, G. Thomson und R. v. Ranke-Graves²⁴⁹ als auch die Ansätze von S. Freud, K. Kerényi, M. Eliade und R. Barthes ein.²⁵⁰ Besonders anregend in diesem Sinne erscheint ihr der Briefwechsel zwischen Th. Mann und K. Kerényi, welche „das brennende Interesse an der ‚tieferen seelischen Realität‘ hinter dem Mythos“ (V 127) verbindet.²⁵¹ Die Formulierung Th. Manns ‚Mythos plus Psychologie‘ kommentiert Christa Wolf folgendermaßen:

Kann es, heute, um eine Psychologisierung des Mythos gehn? [...] Was kann das heute heißen, da diejenigen, welche die Vernichtung ganzer Kontinente planen, im allgemeinen Verständnis weder Dunkelmänner noch Faschisten sind, sich auch die Mühe nicht machen, einen germanischen oder römischen Götterhimmel für ihre Zwecke zurechtzustutzen? (V 133f.)

Neben den soziologisch-anthropologischen und psychologischen Deutungstraditionen mythischer Strukturen orientiert sich Christa Wolf auch an der feministischen Mythen-Kritik. Sie wendet sich den Thesen Heide Göttner-Abendroths von einer mythisch-matriarchalen Basis der europäischen Kultur²⁵² und dem von ihr vermittelten Geschichtsbild zu, das „als utopische Leitidee gedacht [ist], wobei

²⁴⁸ Homer: Ilias und Odyssee, in der Übertragung von Johann Heinrich Voss. Hamburg/Berlin 1959; Aischylos: Die Orestie. Eine freie Übertragung von Walter Jens. München 1981. Mit den berühmten Medea-Versionen von Euripides und Seneca setzt sich vor allem der Roman „Medea. Stimmen“ auf der Ebene der Motive auseinander. Vgl. Kap. 4.2 der vorliegenden Arbeit.

²⁴⁹ Der Letztere sieht das antike Erbgut als Spiegel realer, geschichtlicher Begebenheiten an und bezeichnet den Mythos als „immer realistisch“ – Robert von Ranke-Graves: Griechische Mythologie. Hamburg 1984, S. 19.

²⁵⁰ Vgl. Christa Wolfs Liste der konsultierten Literatur zu den „Voraussetzungen einer Erzählung“, S. 389-395.

²⁵¹ Die Kontinuitätslinien von Thomas Mann zu Christa Wolf werden in der Arbeit von Thorsten Wilhelmy („Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption: Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville“) genauer in den Blick genommen und auf ihren Gehalt hin überprüft.

²⁵² Vgl. Heide Göttner-Abendroth: Die Göttin und ihr Heros: Die matriarchalen Religionen im Mythos, Märchen und Dichtung. München 1982, S. 6f.

die wieder ausgegrabenen Bilder auf eine andere, bessere Art der sozialen Integration verweisen.²⁵³

Rückblickend beschreibt Christa Wolf ihr Anliegen bei der Beschäftigung mit den antiken Mythen im Essay „Von Cassandra zu Medea“ (1997). Als sie Anfang der 1980er Jahre das Zeitgeschehen zu analysieren und sich kritisch mit der Altertumsforschung sowie mit den ästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten auseinanderzusetzen beginnt, stellt sie sich die Frage: „Wann und wodurch ist dieser selbstzerstörerische Zug in [...] die abendländische Praxis gekommen?“²⁵⁴ Diese Frage nach der verdrängten und unbewussten Vergangenheit ist für sie bei der Betrachtung der griechischen Antike und des Mythos unter einem neuen Blickwinkel von ganz besonderer Bedeutung. Indem sie den verdrängten Erfahrungen nachgeht, stellt sie sich vor, dass es anders gewesen sein könnte, bevor die Entwicklung des Subjektbegriffs im abendländischen Denken den falschen Weg ging. Die Autorin analysiert diejenigen Kreuz- und Wendepunkte unserer Zivilisation, welche die abendländische Kultur geprägt haben und in denen eine ältere archaische Kultur durch eine jüngere verdrängt wurde, die sich vor allem durch Effizienz und Expansionsdrang auszeichnete.

Christa Wolfs Hauptinteresse gilt der Funktion des Mythos, „von der herrschenden Definition abweichende Erfahrungsmuster von Sein und Wirklichkeit und andere Begriffe von Vernunft zuzulassen, als sie das instrumentelle Denken zu imaginieren vermag“.²⁵⁵ Bei der Rekonstruktion der früheren Mythos-Überlieferungen und ihrer kulturgeschichtlichen Analyse stellt sie den Zusammenhang von Heldenmythos und männlicher Ästhetik-Tradition fest. Sie betrachtet den Mann als „Exponent der fehlgeschlagenen realgeschichtlichen Entwicklung und insbesondere der technikgeschichtlichen Verengungen [...], während die Frau auf noch nicht ganz entfremdete, noch ganzheitliche Lebenszusammenhänge verwiesen ist.“²⁵⁶ Männliche Heldenbilder und die gleichzeitige Abwertung der

²⁵³ Sabine Wilke: Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie. Stuttgart 1992, S. 88. Vgl. hierzu auch Sigrid Weigel: Die geopfertete Heldin und das Opfer als „Heldin“: Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen. In: Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin 1983, S. 138-152, hier S. 148ff.

²⁵⁴ Christa Wolf: Von Cassandra zu Medea, S. 12.

²⁵⁵ Sonja Hilzinger: Christa Wolf (1986), S. 133.

²⁵⁶ Gerhard Rupp: Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 303.

Weiblichkeit fördern ihrer Meinung nach eine Auffassung von Wirklichkeit, die nur auf Ereignisse, Tatsachen und Fortschritt ausgerichtet ist, sowie eine Literatur, die vorbildliche Helden konzipiert und dem Erzählmuster einer Fabel folgt. Auf neuere kulturgeschichtliche Studien gestützt, gelangt sie zur Überzeugung, dass der Ausschluss der Frau als Subjekt der Geschichte bereits in der hellenistischen Kultur vollzogen worden ist, da „das Alltagsleben [...], die Welt der Frau“, in den großen Texten der Antike nur noch „in den Lücken zwischen den Schlachtbeschreibungen“ durchschimmert. (V 117f.) Die kulturellen und wissenschaftlichen Fortschritte der abendländischen Zivilisation seien hauptsächlich durch Gewalt-herrschaft der Männer über die Frauen und eine geschlechtsspezifische Arbeitsteilung erkaufte worden.

Das abendländische Denken [ging] den Weg der Sonderung, der Analyse, des Verzichts auf die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zugunsten des Dualismus, des Monismus der Geschlossenheit von Weltbildern und Systemen; des Verzichts auf Subjektivität zugunsten gesicherter „Objektivität“. (V 176)

Die Ausschließung des ‚anderen‘ Geschlechts von der aktiven kultur-politischen Einflussnahme und dessen Unterwerfung unter die männliche Herrschaft mittels Objektivierungstendenzen bzw. dem Hang zum „Objektmachen“ (V 146) kritisiert Christa Wolf als „diejenige Schwachstelle der Kultur, aus der heraus sie zerstörerisch wird, nämlich ihre Unfähigkeit zur Reife“. (V 147) Die klassischen Vernunfts- und Realitätsauffassungen der Politik, Geschichte, Literatur erscheinen ihr im Angesicht der inhumanen Lebenswelt und zerstörerischen Entwicklung moderner Industriegesellschaften immer fraglicher. Da Mythologie ihrem Verständnis nach historische Entwicklungen widerspiegelt, unterzieht sie den Mythos einer historischen Betrachtung, indem sie ihn „poetisch nach-denkt“.²⁵⁷ Sie stellt die mythologische Figur der Cassandra an den historischen Übergang von matriarchalen zu patriarchalen Strukturen – eine beinahe mythische Zeitenwende (da keine wissenschaftlich gesicherten Daten existieren), die als grundlegend für die abendländische Geschichte vermutet wird. Diese historische Rekonstruktionsarbeit innerhalb des Literaturkonzepts der Autorin ist als „Entzauberung der Tradition“²⁵⁸ zu bewerten. Mit Verweis auf „Ilias“ und „Orestie“ wird die Überlieferung

²⁵⁷ Sabine Wilke: Poetische Strukturen der Moderne, S. 114f.

²⁵⁸ Sigrid Weigel: Die Stimme der Medusa, S. 305.

rungsgeschichte der von männlichem Machtdenken manipulierten Mythen kritisch hinterfragt.

Mit den destruktiven Wurzeln unserer Zivilisation beschäftigt sich Christa Wolf auch in ihrem zweiten mythologischen Projekt „Medea. Stimmen“. Ein Thema, das in diesem Kontext reflektiert wird, ist das abergläubische Bedürfnis nach Menschenopfern. Die Autorin betont, dass gerade Frauen immer wieder mit negativen Eigenschaften versehen und als Sündenböcke für alle Probleme verantwortlich gemacht wurden, man denke beispielsweise an die Hexenprozesse des Mittelalters.²⁵⁹ Sie fragt sich:

Warum brauchen wir Menschenopfer. Warum brauchen wir immer noch und immer wieder Sündenböcke. In den letzten Jahren, nach der sogenannten „Wende“ in Deutschland, die dazu führte, dass die DDR von der Bühne der Geschichte verschwand, sah ich Grund, über diese Fragen nachzudenken. Seit dem Juni 1991 finde ich bei mir Notizen über die Figur der Medea, eine Gestalt, die aus dem aktuellen, für mich sehr aufwühlenden, von widerstreitenden, entgegengesetzten Gefühlen und Überlegungen besetzten Zusammenhang wie von selbst hervortrat und sich allmählich vor andere, ältere Schreibpläne schob [...].²⁶⁰

Sie vergleicht Medeas Erfahrungen im Exil (Korinth) mit denen in ihrer Heimat (Kolchis) und nutzt die Figur als Projektionsfolie, um die kulturgeschichtlichen Hintergründe aktueller Problemlagen aufzuspüren. In ihrer Neuinterpretation des Medea-Mythos vertieft Christa Wolf das Thema der Unterdrückung des Weiblichen und verarbeitet auch ihre eigenen Erfahrungen, wenn sie „von dem Problem, daß eine Frau zum Sündenbock gemacht wird“, ²⁶¹ schreibt.

²⁵⁹ „Diese durch männliche Bedürfnisse und Werte immer stärker definierte Kultur, die übrigens eine Angst vor dem Weiblichen, vor der Frau entwickelte, brauchte das Bild der wilden, bösen, von ungezähmten Trieben beherrschten Frau, der schwarzen Zauberin, der Hexe“ – Christa Wolf: Von Cassandra zu Medea, S. 16. Damit knüpft die Autorin direkt an René Girards Werk „Das Heilige und die Gewalt“ an. Vgl. ein weiteres Zitat Wolfs in den Kommentaren zu „Medea. Stimmen“: „Ich denke, es sind immer die gleichen Gründe, die Gruppen von Menschen dazu bringen, andere zu entwerten und zu dämonisieren: Unkenntnis, Angst, Abwehr, Schuldgefühle, Entlastungsbedürfnis“ – In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): Christa Wolfs Medea, S. 23.

²⁶⁰ Christa Wolf: Von Cassandra zu Medea, S. 15.

²⁶¹ Ebd., S. 15.

3.2 Christa Wolfs Umgang mit den antiken Mythen

Wenn ein Autor auf den Fundus der Mythologie zurückgreift, um in kodierter Form oder als Gleichnis eine eigene Version der gegenwärtigen Situation zu gestalten, werden von ihm Erkenntnisse und Einsichten in literarischer Form präsentiert. In solchen Texten werden immer „Identifikationen vorgenommen, Gleichungen zwischen historischen oder fiktiven Situationen und Subjekten einerseits und Episoden und Gestalten aus der Mythologie andererseits“,²⁶² heißt es bei S. Weigel. So beschreiben die „Voraussetzungen einer Erzählung“ den Verlauf einer ‚Faszinationsgeschichte‘, in deren Folge die Gestalt der Cassandra und die Identifikation der Autorin mit dieser Gestalt immer mehr an Bedeutung gewinnt. Sie fühlt sich von dieser Figur aus dem Mythos angesprochen und begibt sich auf die Suche nach gemeinsamen Erfahrungsmustern. Die Wahl der Seherin als Erzählerfigur, der niemand glauben wollte, zeugt von tiefer persönlicher Betroffenheit und steht im Zusammenhang mit der schwierigen Situation kritischer Schriftsteller in der DDR. „Mich berührte [...] diese tiefe Metapher über das Schicksal von Frauen in den letzten Jahrtausenden“,²⁶³ schreibt Christa Wolf Jahre später. Sie sieht in Cassandra alles andere als eine Heldin (V 119) und konzipiert sie nicht als Vorbild, sondern als „Beispielfigur“.²⁶⁴ Zur Beispielfigur wird Cassandra aufgrund ihres Wissens und ihrer Emanzipation aus den vorherrschenden Verhältnissen – im Text dargestellt als Loslösung vom regierenden Vater.

Obwohl die „Voraussetzungen einer Erzählung“ nicht den Anspruch eines wissenschaftlichen Textes erheben, sind die umfassenden Recherchen zum Themenkomplex des Trojanischen Krieges als ein der Wissenschaftlichkeit verpflichteter Arbeitsprozess zu verstehen, welcher um private, spontane und emotionale Annäherung an die mythologische Cassandra-Gestalt ergänzt ist. „Das Material, das ich um mich anhäufe, ist mir aus der Kontrolle geraten. [...] Ich lese, weil ich nicht mehr loskomme von der Frühgeschichte, der Mythologie, der Archäologie“ (V 121f.), schreibt die Autorin. Cassandra in der „Orestie“ des Aischylos erscheint ihr durch die männliche Perspektive verzerrt; sie glaubt, eine ‚andere‘

²⁶² Sigrid Weigel: Die Stimme der Medusa, S. 279.

²⁶³ Christa Wolf: Von Cassandra zu Medea, S. 14.

²⁶⁴ Sonja Hilzinger (Hg.): Nachwort. In: Christa Wolf: Werke 7. München 2000, S. 419-446, hier S. 428.

Kassandra zu kennen und betont die eigene subjektive Wahrnehmung: „Ich scheine mehr von ihr zu wissen, als ich beweisen kann. Sie scheint mich schärfer anzusehen, schärfer anzugehen, als ich wollen kann.“ (V 19) Christa Wolf umreißt ihr Anliegen als die „Rückführung aus dem Mythos in die (gedachten) sozialen und historischen Koordinaten“ (V 142) einer Zeitenwende, von der keine Geschichtsschreibung berichtet, aber Mythen und deren frühe literarische Gestaltungen überliefert sind. In dieser Perspektive geht es ihr bei der Beschäftigung mit der literarischen Überlieferung des Cassandra-Stoffs um die historische Person. Dementsprechend fragt sie in den „Voraussetzungen einer Erzählung“ nach Alter, Volkszugehörigkeit und Muttersprache der Seherin von Troja.²⁶⁵ Die Frage „Wer war sie, ehe man von ihr schrieb?“ (V 176) erlaubt es, die Erzählung mit Realität auszustatten. Die Autorin will „eine glaubwürdige sinnliche Umgebung“ (V 121) schaffen und zeigen, wie die „historische Cassandra [...] und ihre historische Umgebung durch Ritual, Kult, Glauben und Mythos gelenkt werden, während für uns das *gesamte* Material ‚mythisch‘ ist.“ (V 151f.)

Die besondere Sichtweise Christa Wolfs auf die überlieferten Zeugnisse lässt sie ein Bild der Cassandra zeichnen, welches höchste Aktualität für die politische Situation der Gegenwart besitzt. Kassandras Schicksal ist es, Trojas Untergang vorauszusagen, ohne dass ihr Glauben geschenkt wird. Ihre Sehergabe, deren Neuinterpretation eine Grundlage für die Umwertung des Mythos bildet, wird des mythologischen Schleiers entkleidet.²⁶⁶ Sie ist nicht die Stimme der Götter wie im Mythos, sondern eine klar denkende und genau beobachtende Frau; dies befähigt sie zur differenzierten Wahrnehmung und Erkenntnis: „Sie ‚sieht‘ die Zukunft, weil sie den Mut hat, die wirklichen Verhältnisse der Gegenwart zu sehen.“ (V 123)

Die trojanischen Frauen sind von den wichtigen politischen Entscheidungen ausgeschlossen und dienen allein als Tausch- und Handelsobjekt der Männer. „Der Punkt, über den ich sie mir anverwandle, Schmerz der Subjektwerdung“ (V 114) und die Autonomie unterscheiden Cassandra von anderen weiblichen Gestalten im Text. Ihre innere Entwicklung wird als „Ringens um Autonomie“ (V 151) ge-

²⁶⁵ Christa Wolf schreibt ‚Troia‘ und ‚Mykenae‘.

²⁶⁶ Dem überlieferten Mythos zufolge verleiht der Gott Apoll Cassandra die Sehergabe und wendet diese später in den Fluch, als sie sich ihm verweigert, so dass niemand ihren Prophezeiungen Glauben schenken soll.

schildert, denn sie will nicht als bloßes Objekt für die familiäre Machtsicherung missbraucht werden. „In *Kassandra* ist eine der ersten Frauengestalten überliefert, deren Schicksal verformt, was dann, dreitausend Jahre lang, den Frauen geschehen soll: daß sie zum Objekt gemacht werden“ (V 111), formuliert Christa Wolf. Ihre *Kassandra* lehnt sich gegen die Zuschreibung von geschlechtsspezifischen Rollenklischees auf. Politisch engagiert, will sie nicht wie die Mutter und Schwestern das Haus hüten, sondern „etwas lernen“ (vgl. V 123) und den privilegierten Beruf der Priesterin und Seherin ausüben. Sie entzieht sich der Funktionalisierung und Fremdbestimmung durch die patriarchale Politik und gewinnt „Kontur und Stimme“²⁶⁷ im Prozess der Bewusstwerdung, „dabei führt ihre Fähigkeit, die Wirklichkeit unverstellt zu sehen, zum Wunsch, mit sich selbst identisch zu sein.“²⁶⁸

Christa Wolf vermag es, das Leben einer Frau auf ihrem Weg bis zur Selbstfindung darzustellen; *Kassandra* gewinnt Erkenntnis und innere Freiheit und weigert sich am Ende mit dem Geliebten Aineias aus Troja zu fliehen: „Einen Helden kann ich nicht lieben. Deine Verwandlung in ein Standbild will ich nicht erleben.“ (K 163) Die Entscheidung für den Tod ist jedoch nicht als Scheitern, sondern als Zeugnis ihrer moralischen Überlegenheit gegenüber dem männlichen Vernichtungswillen sowie als „Geschichtsverweigerung“ bzw. ein „bewusste[r] Austritt aus der männlichen Geschichte, die weitere Kriege und Helden produzieren würde“,²⁶⁹ zu interpretieren.

Ein ähnlicher Umgang mit dem mythologischen Material kennzeichnet auch den Roman „*Medea. Stimmen*“. Im Prozess der Arbeit an einem umfangreichen Archiv von literarischen und theoretischen Texten versucht Christa Wolf das negative Bild *Medeas* in der Kunst, welches sich beginnend mit Euripides ins kollektive Bewusstsein eingepägt hat, zu hinterfragen:

Ich kannte, wie alle, die ich fragte, die *Medea* des Euripides, die Barbarin aus dem Osten, die in Liebe entbrannt zum Argonauten Jason, diesem hilft, das Goldene Vlies zu stehlen, um dessentwegen er in ihre Heimat Kolchis am Schwarzen Meer gekommen ist, dem östlichen Rand der den alten Mittelmeervölkern be-

²⁶⁷ Sonja Hilzinger: *Christa Wolf* (1986), S. 140.

²⁶⁸ Ebd., S. 136.

²⁶⁹ Ebd., S. 306.

kannten Welt, und mit ihm flieht, nach Irrfahrten in Korinth landet, dem westlichen Punkt des Mittelmeers. Dort wendet sich Jason der Tochter des Königs Kreon zu, will sie heiraten, Medea wird aus der Stadt verbannt. Sie aber, so erzählt Euripides, rasend vor Eifersucht und vor gekränktem Stolz, bringt die Königstochter um, dann ihre eigenen Kinder. Das konnte ich nicht glauben.²⁷⁰

Dieser Zweifel wird zum Ausgangspunkt einer neuen Version, in welcher das tradierte Medea-Bild radikal umbesetzt wird. Christa Wolf, die das Publikum gewöhnlich an ihrem literarischen Schaffen teilhaben lässt, äußert sich in einem Interview im amerikanischen Exil über die Ergebnisse ihrer Nachforschungen. Von der positiven Bedeutung des Namens ‚Medea‘ („die guten Rat Wissende“)²⁷¹ ausgehend – dies entspricht den ältesten Vorstellungen der Kolchis von der Frau als Göttin und Heilerin –, fragt sie nach den Motiven, die diese Gestalt zum Emblem einer wilden und unmenschlichen Leidenschaft gemacht haben. Sie nimmt an, dass sich aus dem Matriarchat keine destruktiven Triebe wie die des Kindsmordes durch ihre Mütter herleiten könnten, und rechnet Medea zu jenen „Gestalten, an denen die Überlieferung je nach Bedarf viel gearbeitet, viel verändert und umgedeutet hat. Das Bedürfnis des Patriarchats nach Abwertung weiblicher Eigenschaften [...] hat im Verlauf von Jahrtausenden gerade diese Figur in ihr Gegenteil verkehrt.“²⁷²

Die männlich dominierte Medea-Rezeption kennt nur die ‚dunkle‘ Seite dieser Frau, ‚die andere Medea‘ wird zumeist nicht wahrgenommen bzw. zurückgewiesen.²⁷³ Im Gegensatz zu den meisten Fassungen ist Christa Wolfs Protagonistin weder Zauberin noch Kindsmörderin. Die Autorin entwirft nicht die „wilde, schreckliche Frau, die böse mordwütige Mutter, die entsetzliche Schwester“, son-

²⁷⁰ Christa Wolf: Von Cassandra zu Medea, S. 15.

²⁷¹ „Vor Euripides gibt es schon eine vielhundertjährige Geschichte von Quellen, in denen Medea nicht die Kindsmörderin, sondern zu allererst die Göttin, dann die Priesterin, Heilerin, die ‚guten Rat Wissende‘ ist“ – Warum Medea? Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann, S. 51.

²⁷² Ebd., S. 45ff.

²⁷³ Vgl. hierzu Inge Stephan: Medea, meine Schwester? Medea-Texte von Autorinnen im 20. Jahrhundert. In: Frauen: MitSprechen, MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung. Hg. v. Marianne Henn und Britta Hufeisen. Stuttgart 1997, S. 1-23, hier S. 2. Stephan zitiert dabei einen Rezensenten: „Eine Medea ohne Mord ist wie ein Sisyphos ohne Stein, ein Siegfried ohne Drachen oder ein Ödipus, der seinen Vater am Leben lässt und keine Lust hat, seine Mutter zu heiraten. Wer Medea den Mord nimmt, verkleinert sie: er macht aus einem Mythos eine Mama.“

dern eine Medea, „die in den frühen Legenden und Mythen lebt“, der die männliche Rezeption „übel mitgespielt“ habe.²⁷⁴

Christa Wolf sorgt im eigenen Text für weitere Ummotivierungen: Ihre Medea weiß z. B. um die Rolle ihres Vaters bei der Ermordung des eigenen Sohnes. Sie flieht aus Korinth nicht aus Liebe zu Jason, sondern um dem „blutbeladenen Kolchis zu entkommen und eine höhere, menschlichere Zivilisation zu finden“,²⁷⁵ muss aber auch dort erkennen, dass die Macht des Königs Kreon auf einem Mord gründet. G. Rupp zufolge haben Medea und Cassandra „eine Indikatorenfunktion für den Zustand unserer Gesellschaft, beide legen den Finger in die Wunde, die die blutrünstige Gewalt geschlagen hat. Diese Gewalt war notwendig, um die jeweiligen Systeme und ihren Machtanspruch zu erhalten.“²⁷⁶

Die kompromisslose und intelligente Medea Christa Wolfs wird durch ihre Entdeckung der Ursprünge der patriarchalen Herrschaft, aber auch aufgrund ihrer Persönlichkeit zur Gefahr für die bestehende Ordnung. Für sie gibt es keine Rettung, weil sie ihre Identität nicht preisgeben will; sie bleibt eine Fremde in Korinth, „absolut nichtintegrierbar“.²⁷⁷ Ihre Fremdheit empfinden die Machthaber als ernste Bedrohung und betreiben ihre Ausgrenzung, indem sie ihre eigene Tat Medea anlasten und sie als Hexe stigmatisieren. Als Sündenbock abgestempelt, leistet sie vergeblich Widerstand gegen die Zuweisung der Opferrolle. Auf diese Weise verlagert Christa Wolf die Gewaltausübung in Opposition zur bisher dominanten männlichen Überlieferung von der Medeafigur auf die Gesellschaft.²⁷⁸ Sie steigert das Gewaltpotential des Mythos sichtlich, indem sie ihre Protagonistin die Verleumdung als Mörderin ihrer Kinder durch ein Ritual am eigenen Leib spüren lässt: „Das reiche goldene Korinth erträgt die hochgemute, selbstbewusste, fähige

²⁷⁴ Christa Wolf: „Die andere Medea“. In: Programmheft des Maxim Gorki Theaters Berlin zu H. H. Jahnns „Medea“. Premiere am 25. März 1994, S. 17f. – zitiert nach Inge Stephan: Medea, meine Schwester?, S. 20. In ihrer Analyse der modernen Medea-Rezeption durch Frauen bezeichnet Stephan die Arbeit Christa Wolfs an der Medea-Figur als einen „sensible[n] Neuentwurf“ – ebd., S. 1.

²⁷⁵ Margareth Atwood: Zu Christa Wolfs Medea. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): Christa Wolfs Medea, S. 69-74, hier S. 72.

²⁷⁶ Gerhard Rupp: Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 309.

²⁷⁷ Marketta Göbel-Uotila: Medea: Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hildesheim 2005, S. 295.

²⁷⁸ Vgl. Inge Stephan: Medea, meine Schwester?, S. 1. Stephan weist darauf hin, dass auch Helga Novak „Brief an Medea“ (1977), Ursula Haas „Freispruch für Medea“ (1987) und Dagmar Nick „Medea, ein Monolog“ (1991) unter Bezugnahme auf Mythen aus der Zeit vor Euripides den Mord an den Kindern als Kollektivmord der Korinther beschreiben.

Heilerin nicht, die dem Verbrechen nachspürt, auf das auch diese Stadt gegründet ist. [...] Die Frau muss verleumdet, gedemütigt, demontiert, gejagt, vernichtet werden.²⁷⁹

3.2.1 Entmythologisierung

Christa Wolf belässt es nicht dabei, den Mythos als Ort restaurativer Wissensbewahrung zu verstehen und eine weitere konventionelle Deutung zu liefern. Indem sie ihn jeweils unter einem neuen Gesichtspunkt betrachtet, vollzieht sie eine Mythos-Revision und somit eine Arbeit an der Struktur des Mythos, in deren Verlauf in Form der Rekonstruktion von Prozessen der Mythenbildung neue Erkenntnisse gewonnen werden.²⁸⁰ Ihre Neuerzählungen der Cassandra- und Medea-Thematik treffen den Kern der Tradition und sind demnach als Mythen-Korrekturen zu verstehen. Die Autorin beweist in der Praxis, dass Literatur den Freiraum hat, „durch Mythen transportierte Bedeutungssysteme und Ordnungen gerade nicht zu affirmieren“;²⁸¹ sie kann im Gegenteil mit der eigenen Tradition brechen und überlieferte ‚Seh-Raster‘ radikal verändern.

Mit dem Ziel, ein neues ‚Seh-Raster‘ freizulegen, initiiert Christa Wolf einen Perspektivenwechsel und betreibt Aufklärung durch Entmythologisierung. Die Idee einer „Geschichtsschreibung von unten, in der die alte Geschichte gegen den Strich gebürstet wird“,²⁸² verrät eine deutlich historisierende Intention, die bereits bei der Bearbeitung der Mythos-Thematik um den Trojanischen Krieg zum Vorschein kommt.²⁸³ Die Geschichte Kassandras ist anders als die traditionelle Histoireschreibung dargelegt, welche den männlichen Heros in den Mittelpunkt stellt: Die Autorin bezweifelt den Wert männlicher Heldenbilder, indem sie Kriegsursachen und Gewalt von ökonomischen und psycho-sozialen Verhaltensstrukturen

²⁷⁹ Christa Wolf: Von Cassandra zu Medea, S. 16.

²⁸⁰ Vgl. Gerhard Rupp: Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 308.

²⁸¹ Heike Bartel: Mythos in der Literatur, S. 10.

²⁸² Sabine Wilke: Ausgraben und Erinnern. Zur Funktion von Geschichte, Subjekt und geschlechtlicher Identität in den Texten Christa Wolfs. Würzburg 1993, S. 58.

²⁸³ Die Autorin versuche allerdings „zwei Argumentationslinien gleichzeitig Rechnung zu tragen: zum einen folgt sie der Theorie, die die Geschehnisse, von denen der Mythos erzählt, als Abbild historischer Ereignisse in unserer kulturellen Vergangenheit liest; zum anderen enthistorisiert sie radikal dieses im Grunde historische Argument und sieht eine Analogie zwischen verschiedenen Denktypen und deren geschlechtsspezifischer Zuweisung“ – dies.: Poetische Strukturen der Moderne, S. 93.

gesteuert aufdeckt, die als Herrschaftsmittel zur Durchsetzung von Einzelinteressen dienen.

In ihrer Interpretation des Trojanischen Krieges verzichtet Christa Wolf auf eine metaphysische Rechtfertigung des Kriegsgeschehens: Allein die Menschen (nicht die Götter wie im Mythos) tragen die ganze Verantwortung für die Geschehnisse. Die Bearbeitung dieses Stoffes greift die traditionelle Geschichtsschreibung an, welche die historische Realentwicklung verfälscht und patriarchale Strukturen stützt. Anhand der Stadt Troja zeigt sie die Entwicklung des noch jungen Patriarchats von der Kriegsrüstung über die zehn Jahre andauernde Kriegsphase bis zu seiner Beendigung auf. Dabei deckt sie Mechanismen der Kriegsvorbereitung, der Wahrheitsunterdrückung, der Instrumentalisierung und Manipulation des Volkes auf und verdeutlicht so Ideologie- und Machtstrukturen. Ihre Cassandra-Figur überlegt:

Wann Krieg beginnt, das kann man wissen, aber wann beginnt der Vorkrieg.
Falls es da Regeln gäbe, müsste man sie weitersagen. In Ton, in Stein eingraben,
überliefern. Was stünde da. Da stünde, unter anderen Sätzen: Lasst euch nicht
von den Eignen täuschen. (K 80)

Die Männer in Troja betreiben eine Politik der patriarchalen Herrschaftssicherung, wobei sie, wie Cassandra erkennt, Mittel der Täuschung, Verdrängung, politischer Intrigen, Sprachmanipulation und der Druckausübung nutzen, um ihre Taten ideologisch zu legitimieren und geschlechtlich bzw. ethnisch Fremdes zu unterdrücken. Als Beispiel aus der Reihe antiker Mythen, die in der Erzählung „Kassandra“ als Teil der herrschenden Ideologie aufgezeigt werden, sei der Mythos vom Raub der schönen Helena genannt, der bei Homer der Legitimation der Eroberung von Troja dient. An den Mythos von der Entführung Helenas durch Paris wird am Hofe von Priamos nicht geglaubt; „das wisse ja ein jeder im Palast“ (K 84), dass der Krieg um ein Phantom geführt wird.²⁸⁴ Dennoch wird die Lüge von anderen unterstützt, da die wahren Gründe der Kriegsführung ökonomischer Art sind. Den historischen Prozessen wird auf diese Weise eine mythische Erklärung gegeben. Der ganze Trojanische Krieg erweist sich als absurd: „In Helena, die wir erfanden, verteidigten wir alles, was wir nicht mehr hatten.“ (K 102) Cassandra befreit sich

²⁸⁴ Damit übernimmt Wolf die Version von Stesichoros. Siehe Einleitung.

im Verlauf ihrer Subjektwerdung vom falschen Bewusstsein, was am Beispiel der Lösung vom Helena-Mythos im Prozess kritischer Analyse der politischen Situation am Königshof von Troja verdeutlicht wird.²⁸⁵

Ein weiteres Beispiel der literarischen Entlarvung eines Mythos ist die Opferung von Iphigenie. Die von Agamemnon an der eigenen Tochter begangene Tat geschieht nicht aus Angst vor den Göttern, sondern der Herrscher befürchtet einen Machtverlust. Die wahren Hintergründe werden von Cassandra deutlich benannt:

Er habe es doch tun müssen. Was, fragte ich kalt, ich wollte, daß er es aussprach.
Er wand sich. Er habe sie opfern müssen. Das war nicht, was ich hören wollte,
aber Wörter wie „morden“, „schlachten“ sind ja den Mördern und Schlächtern
unbekannt. (K 64)

Indem Christa Wolf Kriegsgründe, strategische Überlegungen und Interessen der beteiligten Parteien hinterfragt, beschränkt sie sich nicht auf die Antike, sondern bezieht sich auch auf die Gegenwart. Sie kritisiert faschistische sowie autoritäre Regime und thematisiert darüber hinaus das atomare Wettrüsten der Supermächte und den Kalten Krieg. Laut Wolf benötigen die heutigen „Dunkelmänner“ Mythen „in dem Sinn, den das Wort inzwischen angenommen hat. Im Sinne falschen Bewusstseins. Ein solcher Mythos wäre: daß wir in einem zukunftssträchtigen Frieden leben.“ (V 134) Im Prozess der Entmythologisierung zeigt die Autorin den ideologischen Stellenwert der Mythen zur Herrschaftslegitimation auf, ihre ‚Arbeit am Mythos‘ zielt auf eine Befreiung „von *allem* Glauben“. (V 115) Wolfs Kritik am Mythos steht somit in der Tradition der Aufklärung und greift ihre befreienden Momente auf. Kunst tritt ideologiekritisch gegen die Mythen des Alltags²⁸⁶ auf, welche bewusst-reflexiv²⁸⁷ umgedeutet und als falsches Bewusstsein aufgedeckt werden.

²⁸⁵ Vgl. Sabine Wilke: Poetische Strukturen der Moderne, S. 115.

²⁸⁶ Die Bedeutung der Mythos-Funktion von Roland Barthes darf für das literarische Konzept Wolfs nicht unterschätzt werden: „Der Mythos“ – so Barthes – „ist eine entpolitisierte Aussage“, wobei er das Wort ‚politisch‘ „als Gesamtheit der menschlichen Beziehungen in ihrer wirklichen sozialen Struktur, in ihrer Macht der Herstellung der Welt“ verstanden haben will – Roland Barthes: Mythen des Alltags, S. 131.

²⁸⁷ Vgl. bei Burghart Schmidt: Postmoderne – Strategien des Vergessens: ein kritischer Bericht. Darmstadt und Neuwied 1986, S. 131: „Wenn Kunst das bewusst-reflexiv distanzierende Produzieren der mythischen Struktur ist, [...] dann ist sie zugleich entschiedener Widerpart angewandter mythischer Struktur“. Auf B. Schmidt bezieht sich S. Wilke, wenn sie schreibt: „Das Mythische stellt sich in eine dialektische Vermitteltheit mit den immer schon tätigen Entmythologisierung-

Die Medea-Geschichte Christa Wolfs entlarvt ebenfalls Mythen, die sich an die Stelle von Wahrheit setzen, und beschreibt den Umgang der Menschen mit der Wahrheit. Medea sieht sich dazu verpflichtet, nach der Wahrheit in Korinth zu suchen. Wahrheit bedeutet für sie Gewissenhaftigkeit und die Fähigkeit, sich selbst moralisch beurteilen zu können; selbst schwierigen Fragen weicht sie nicht aus: „Ist es ein Trost [...] wenn du mit dem gleichen Satz, mit der gleichen Handlung verraten oder retten kannst? Es gibt keinen Grund mehr, auf den das Gewissen sich beziehen kann“. (M 161) Die Wahrheit wird in Wolfs Roman von den Machtinstitutionen unterdrückt, verfälscht und ein falscher Mythos über Medea wird geschaffen. Es sind die Vertreter der patriarchalischen Gesellschaft, die Medea zum ewigen Sündenbock erklären, indem sie ihr den Kindermord andichten und ältere Fassungen verfälschen. Die unschuldige Medea Christa Wolfs erweist sich analog zu Cassandra als distanzierte Beobachterin und ‚Seherin‘. Durch die Aufdeckung der determinierenden Wirkung der Gesellschaftsverfassung auf die Beziehungen der Menschen und der Machtansprüche innerhalb der patriarchalischen Gesellschaft, welche auf Mythos und Vorurteilen basieren, wirkt Medea als Aufklärerin.

Wie in der Erzählung „Kassandra“ verarbeitet die Autorin im Roman „Medea. Stimmen“ aktuelle gesellschaftliche Zustände. Auf der Folie des Medea-Mythos werden die politischen Verhältnisse in der DDR sowie die westliche Gesellschaft einer kritischen Betrachtung unterzogen. „Medea. Stimmen“ ist zweifellos eine Reaktion auf die Ereignisse im Zuge der Wiedervereinigung Deutschlands; die Kulturkritik, die hier geäußert wird, bezieht sich aber keinesfalls allein auf die Auseinandersetzung zwischen West- und Ostdeutschland, sondern sie kann in diesem Zusammenhang vielmehr „topographisch und chronologisch eingefangen werden“.²⁸⁸ So werden in „Medea. Stimmen“ neben der Darstellung der Ost-West-Problematik „diejenigen Mechanismen aufgedeckt [...], die dieser Problematik zugrunde liegen. Diese Mechanismen können [...] der Zeit und des Ortes

prozessen“. Ihrer Meinung nach ist es auch die Position Christa Wolfs, die sie mit Manfred Frank teilt, welcher „die Dialektik der Aufklärung unter dem Vorzeichen der aufs Kollektive zielenden Funktion des Mythos neu schreibt, die ‚auf das Verständigtsein der Gesellschaftsteilnehmer untereinander und auf die Einträchtigkeit (oder doch: Vereinbarkeit) ihrer Wertüberzeugungen‘ setzt“ – Sabine Wilke: Poetische Strukturen der Moderne, S. 85. Vgl. auch Manfred Frank: Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie, S. 11.

²⁸⁸ Eleni Georgopoulou: Antiker Mythos in Christa Wolfs „Medea. Stimmen“ und Evjenia Fakinus „Das siebte Gewand“; die Literarisierung eines Kulturprozesses. Braunschweig 2001, S. 60.

enthoben, allgemein jedes westliche System beschreiben.²⁸⁹ Bei der Analyse der kulturkritischen Dimension des Medea-Textes distanziert sich beispielsweise O. Gutjahr von einer stark vereinfachenden Interpretation durch das Feuilleton im Sinne einer erzählerischen „Vergegenwärtigung zeitgenössischer Themen im antikrisierenden Gewand“,²⁹⁰ womit die Reduktion der Interpretation auf das Vergleichen von Korinth mit der BRD und Kolchis mit der DDR gemeint ist. Während Odysseus „der Prototyp des neuzeitlichen Subjekts [ist], welches das Opfer, das die Kulturentwicklung von ihm fordert, bereits verinnerlicht hat, [figuriere] in der Medea als dem Opfer der aufgeklärten Vernunft der Prototyp der anderen Seite der Kulturentwicklung“.²⁹¹ Ein kulturkritischer Ansatz bei Christa Wolf findet seine Begründung darin, dass durch die literarische Darstellung der Sündenbockvertretung der Medea der Übergang zu einer neuen kulturellen Erfahrung angedeutet wird.²⁹²

Dass Christa Wolf in eigenen Neuinterpretationen auf das geschichtsphilosophische Modell des dialektischen Prozesses von Mythos und Aufklärung von Horkheimer und Adorno zurückgreift, wurde seitens der Literaturkritik mehrfach betont.²⁹³

Die Mythologie selbst hat den endlosen Prozess der Aufklärung ins Spiel gesetzt, in dem mit unausweichlicher Notwendigkeit immer wieder jede bestimmte theoretische Ansicht der vernichtenden Kritik verfällt, nur ein Glaube zu sein, bis selbst noch die Begriffe des Geistes, der Wahrheit, ja der Aufklärung zum animistischen Zauber geworden sind.²⁹⁴

Beim permanenten Umdeutungsprozess, der nach dem Verständnis beider Philosophen dem aufklärerischen Verfahren der ‚Kritik‘ ähnelt, wird jede Mythos-Version immer wieder in Frage gestellt und durch eine andere ersetzt. Hinter einem solchen Umgang mit dem Mythos steht das Verfahren seiner literarischen Funktionalisierung: Indem beide Philosophen das homerische Heldenepos als frühes Zeugnis der bürgerlichen Ideologie betrachten, weisen sie dem literarischen

²⁸⁹ Eleni Georgopoulou: Antiker Mythos, S. 60.

²⁹⁰ Ortrud Gutjahr: Mythos nach der Wiedervereinigung, S. 355.

²⁹¹ Ebd., S. 357.

²⁹² Vgl. ebd.

²⁹³ Vgl. z. B. die Beiträge von S. Wilke, K. Glau, I. Delhey.

²⁹⁴ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 17.

Werk eine gesellschaftliche Funktion zu.²⁹⁵ Die Mythos-Konzeption Christa Wolfs weist Verbindungen zum kritischen Ansatz von Horkheimer und Adorno auf, da sie den Mythos gezielt einsetzt, um das geschichtliche und moralische Bewusstsein des Lesers zu aktivieren. Die These, dass die Autorin den Mythos somit auf Eindeutigkeit und Funktionalisierung für den geschichtlichen und gesellschaftlichen Fortschritt reduzieren würde,²⁹⁶ lässt sich in Frage stellen. I. Delhey wirft Christa Wolf Eindeutigkeit in Bezug auf Wahrheit und Moral vor: Ihre Kritik an den antiken, von Männern konzipierten und allein ‚männlicher Logik‘ und Denken folgenden Mythos-Bearbeitungen sei eindimensional.²⁹⁷ Dem ist entgegenzuhalten, dass eine solche Interpretation selbst Gefahr läuft, reduktionistisch zu sein, lässt sie doch die eigentliche Intention der Autorin außer Acht, welche in den ‚Voraussetzungen einer Erzählung‘ angekündigt wird: das Streben nach Vieldeutigkeit statt Eindeutigkeit, nach Subjektivität statt gesicherter ‚Objektivität‘.²⁹⁸ Dass Christa Wolf den Mythos in seiner Auslegbarkeit alles andere als eindeutig ansieht und seine Faszination für sie gerade in dessen Gestaltungsfreiheit und Variationsmöglichkeit besteht, gilt im Folgenden zu klären.

3.2.2 Auf der Suche nach Alternativen: Remythisierung?

Das Lesenlernen des Mythos und seine Aktualisierung führen ‚zur Umwertung und Neuinterpretation, also zu etwas Neuem‘.²⁹⁹ Den Glauben an das Neue, in welcher Form auch immer, formuliert Christa Wolf wie folgt:

Dieser Tag ist für mich voller Vorgänge, die sich wiederholen, der gute Alltag. Ich frage mich, ob es ‚nötig‘ ist, noch weitere hundert oder tausend Wiederholungen dieser gleichen Vorgänge zu erleben. Die Impulse zum Weiterleben müssen von etwas Neuem kommen, auf das wir hinzielen, sonst könnte es passieren, daß wir uns hinter unserm Rücken mit einem Urteil abfinden. (V 119f.)

²⁹⁵ Vgl. Ivonne Delhey: Schwarze Orchideen und andere blaue Blumen, S. 161.

²⁹⁶ Vgl. ebd., S. 163.

²⁹⁷ Vgl. ebd.

²⁹⁸ Vgl. V 160-196.

²⁹⁹ Sonja Hilzinger: Christa Wolf (1986), S. 133.

Sie denkt an einen weiblichen, literarischen Gegenentwurf zum realgeschichtlichen Geschehen:

Sollte man nicht einmal versuchen, was herauskäme, setze man in die großen Muster der Weltliteratur Frauen an die Stelle der Männer? Achill, Herakles, Odysseus, Ödipus, Agamemnon, Jesus, König Lear, Faust, Julien Sorel, Wilhelm Meister. Frauen als Handelnde, Gewalttätige, Erkennende? Sie fallen durch das Raster der Literatur. Dies heißt „Realismus“. Die ganze bisherige Existenz der Frau war unrealistisch. (V 147)

Christa Wolfs These ist, dass Frauen die ersten Kulturträger der abendländischen Geschichte waren und ihre Prinzipien durch die männlich-logozentrischen ersetzt wurden. Die Motivation zu einer neuen Cassandra-Fassung basiert auf dem Wunsch, einen Beitrag zur weiblichen Geschichtsüberlieferung zu leisten:

In der Beschäftigung mit den frühen Kulturen ist ein Schock auf mich gekommen, daß Frauen seit dreitausend Jahren keine Stimme haben. Jetzt habe ich an die erste Stimme angeknüpft, die uns überliefert ist, ich habe versucht, die ganze männliche Überlieferung, die auf diese Stimme gelegt wurde, abzukratzen. Nämlich: Seherin, und man glaubt ihr nicht, weil der Gott Apoll ihr die Glaubwürdigkeit genommen hat. Ich fragte mich, wie kann es wirklich gewesen sein unter den sozialen Bedingungen, unter denen eine solche Frau gelebt haben kann und sicherlich gelebt hat.³⁰⁰

Auch der Roman „Medea. Stimmen“ ist ein Beispiel für die kritische Revision des gängigen Mythos ‚Frau‘. Dabei will die Autorin nicht das eindimensionale und auf geschlechtsdeterminierte Rollenerwartungen reduzierte Frauenbild korrigieren, sondern das Potential, das im weiblichen ‚Anderssein‘ verborgen ist, herausstellen. Im Prozess der Entmythologisierung werden die ‚Entfremdungssyndrome‘ aufgelöst, die infolge der monopolisierten Geschichtsschreibung entstanden sind. Christa Wolfs Neuformulierungen des Cassandra- und Medea-Mythos zeigen Wege aus dieser Entfremdung, indem sie dem Leser Einsichten in eine andere, weibliche Geschichtsschreibung „neben dem Strom der Heldenlieder“ (V 93) gewähren.

³⁰⁰ Documentation: Christa Wolf. In: The German Quarterly 57 (1984) No.1, S. 91-115, hier S. 100.

Die Frage, ob sie eine Rückkehr ins Matriarchat für sinnvoll hält, beantwortet Christa Wolf negativ:

[W]ahrscheinlich hat es ein vollkommen ausgebildetes Matriarchat als „Frauenherrschaft“ nie gegeben, und ein Zurück in so frühe undifferenzierte Verhältnisse gibt es sowieso nicht. Wir können nur versuchen, die Erfahrung der Jahrtausende beachtend, weiterzugehen. Es muss also immer selbstverständlicher werden, daß der männliche und der weibliche Blick gemeinsam erst ein vollständiges Bild von der Welt vermitteln, und daß Männer und Frauen sie auf ihre je eigene Weise gleichgestellt gestalten. Das würde zu ganz anderen Prioritäten führen als zu denen, die uns jetzt regieren. Zu anderen Wertehierarchien. Aber darüber will ich jetzt nicht spekulieren. Wir sind himmelweit davon entfernt.³⁰¹

Die Autorin möchte hiermit nicht „an die Stelle des herrschenden Männlichkeitswahns de[n] Weiblichkeitswahn setzen“ (V 147), ihre Intention ist auf eine Humanisierung der menschlichen Beziehungen ausgerichtet. Die Besinnung auf das altgriechische Material ist also nicht als Rückzug in die Vergangenheit zu verstehen, mit diesem Rückgriff soll die Bereitschaft zur Hinwendung zu einer humaneren Gesellschaft verstärkt werden. Wolf bemerkt in Bezug auf „Kassandra“: „Die Frage nach dem Maß dieses Humanen wurde mir immer mehr zum Leitfaden für meine Figur und meine Erzählung.“³⁰² In Mythen findet sie Hinweise auf alternative Entwicklungslinien im Geschichtsverlauf und nutzt zum Teil deren utopisches Potential, was auf eine Tendenz zur Remythisierung schließen lässt.³⁰³ Sie konzentriert sich in ihren Mythos-Adaptionen auf die Ausgestaltung von Alternativangeboten in Form von rückgewandten Utopien, die gleichzeitig erlebte Gegenwart spiegeln und auf die Zukunft gerichtet sind. Dass es bei einer solchen „poetische[n] Herstellung zukunftssträchtiger Möglichkeiten“³⁰⁴ um ein bewusstes „spielerische[s] Ausprobieren von alternativen Lebensformen“³⁰⁵ im literarischen Verfahren geht, betont S. Wilke nachdrücklich. Die Erzählung „Kassandra“ beschreibt friedliche, matriachal geprägte Lebensformen am Ida-Berg und am Fluss Skamander, wo das Leben der Menschen durch die Gleichberechtigung auf der

³⁰¹ Warum Medea? Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann, S. 52.

³⁰² Christa Wolf: Von Kassandra zu Medea, S. 16.

³⁰³ Dass Wolf mit ihrer Erzählung durch die Poetisierung der Geschichte die Vergangenheit utopisch aufzuladen versucht und damit eine Art Remythisierung betreibt, betonen beispielsweise Sabine Wilke: Poetische Strukturen der Moderne; Sonja Hilzinger: Christa Wolf (1986); Sybille Didon: Kassandrarufe.

³⁰⁴ Sabine Wilke: Poetische Strukturen der Moderne, S. 116.

³⁰⁵ Ebd., S. 117 (meine Hervorhebung).

geschlechtlichen, nationalen und sozialen Ebene sowie durch die Aufhebung der Trennung zwischen Mensch und Natur geprägt ist. Diese Bilder sind an kein historisches Modell angelehnt. Der patriarchale Mythos wird hier durch die mythische Überhöhung des Matriarchats abgelöst, dies wird als utopische Alternative zur zerstörerischen patriarchalischen Ordnung und zum historischen Pessimismus propagiert. Im Roman „Medea. Stimmen“ erinnert das nachgezeichnete ideale Gesellschaftsbild von Kolchis an ein verloren gegangenes Paradies:

Wir in Kolchis waren beseelt von unseren Legenden, in denen unser Land von gerechten Königinnen und Königen regiert wurde, bewohnt von Menschen, die in Eintracht miteinander lebten und unter denen der Besitz so gleichmäßig verteilt war, daß keiner den anderen beneidete oder ihm nach seinem Gut oder gar nach seinem Leben trachtete. (M 91)

Mit der Neuformulierung einer Utopie in ihrem zweiten mythologischen Projekt stellt sich Christa Wolf nach Ansicht von A. Chiarloni „als ‚starke‘ Intellektuelle unter Beweis, dazu fähig, auf der Suche nach einer existentiell berührenden und das Bewusstsein formenden Wahrheit die Geschichte neu zu schreiben.“³⁰⁶ Ihre Medea bringe guten Rat, „indem sie die archetypischen Prinzipien einer moralischen Klarheit wiederentdeckt, die sich – in Anlehnung an Rousseau – mit einer Rückkehr zum Natürlichen verbindet“.³⁰⁷

S. Wilke bewertet Christa Wolfs ‚Arbeit am Mythos‘ als eine Dialektik der Aufklärung im Geiste des Feminismus, die sie „für einen innovativen Umgang mit dem Mimetischen in der Kunst, das die Vernunft nicht denunziert“,³⁰⁸ strategisch einsetzen will. Die Autorin betont die Notwendigkeit von rationalen Modellen der Konfliktlösung, Rationalität steht bei ihr „positiv für einen gelungenen Umgang mit dem Anderen, negativ für einen ausschließenden und rechthaberischen Machtanspruch“.³⁰⁹ Ihre Intention beim Umgang mit dem Mythos ist „das Insistieren auf eben dieser Dialektik, die beides möglich macht: das kulturkritische Potential von Kunst als Kritik falschen Bewusstseins und die mythologische Begründung von besseren Lebenszusammenhängen.“³¹⁰

³⁰⁶ Anna Chiarloni: Medea und ihre Interpreten, S. 115.

³⁰⁷ Ebd., S. 115.

³⁰⁸ Sabine Wilke: Poetische Strukturen der Moderne, S. 118.

³⁰⁹ Ebd., S. 118.

³¹⁰ Ebd.

Obwohl das Vertrauen in die Instanz des Subjekts und in den Wahrheitsanspruch programmatischer Alternativen in der Zeit nach der Moderne weitgehend erschüttert ist, werden von Christa Wolf solche universellen Aussagen und Gegenentwürfe in literarischer Modellform vorgelegt, wie bei keiner anderen deutschsprachigen Autorin – so S. Weigel.³¹¹ Wolf nutzt das Potential des Mythos, Antworten in Krisensituationen zu liefern und greift wiederholt das Thema des Menschseins in Schwellenepochen auf. So lebt Cassandra in einer Zeit des Wertewandels und auch ihre Medea befindet sich als „eine Frau auf der Grenze zwischen zwei Wertsystemen vor Augen [...] eine Grenze, die leicht zum Abgrund werden kann, wenn die Betroffene nicht bereit oder nicht fähig ist, sich den neuen Verhältnissen anzupassen, die sich als die überlegenen, fortgeschritteneren verstehen, was nicht heißen muss, daß sie die humaneren seien.“³¹²

Dass es Christa Wolf um „die Gestaltung einer Schwellenerfahrung“³¹³ geht, betont O. Gutjahr. Indem die Autorin in ihren Texten die literarische Tradition umdeutet, knüpft sie an die zentralen Vorstellungen der Moderne an, „wie sie für das 20. Jahrhundert insbesondere Walter Benjamin entwickelte, der davon ausgeht, dass auch der antimythische Umgang mit dem Mythos an die Respektierung von Schwellen gebunden bleibt, ja geradezu ein Schwellenhandeln ist.“³¹⁴

Neue, radikale Mythen-Reprisen wie Christa Wolfs zeigen, wie traditionelle Repräsentationen des Mythos unter Druck geraten und in ihrer Validität hintergefragt werden. Ein solcher Versuch, durch einen Perspektivenwechsel anders geschaut, zeitgemäße Bilder alternativ hinzustellen, ist ein Denk- und Interpretationsangebot; mehr kann es im Horizont der Postmoderne nicht sein.³¹⁵

³¹¹ Vgl. Sigrid Weigel: Die Stimme der Medusa, S. 307f.

³¹² Christa Wolf: Von Cassandra zu Medea, S. 16.

³¹³ Ortrud Gutjahr: Mythos nach der Wiedervereinigung, S. 357.

³¹⁴ Ebd., S. 357.

³¹⁵ Marketta Göbel-Uotila: Medea: Ikone des Fremden und des Anderen, S. 297.

3.3 Mythos in seiner Beziehung zur Dichtung

3.3.1 Christa Wolfs Verständnis von der gesellschaftlichen Funktion der Literatur

Nachdem Christa Wolfs Verständnis vom Mythos genauer betrachtet wurde, ist nunmehr die Beziehung zwischen fiktionalem Text und gesellschaftlicher Relevanz in ihrem Werk interessant.

Die gesellschaftliche Funktion der Dichtung (bzw. des Mythos) als sinnstiftende Instanz für die Gegenwart ergibt sich aus der Verbindung historischer Erfahrungen mit den von der Dichtung reflektierten Weltvorstellungen. Die kritische Hinterfragung der Geschichte geht für Christa Wolf auch mit dem Zweifel an den Möglichkeiten bisheriger ästhetischer Ausdrucksgewohnheiten einher; neue Ausdrucksformen werden benötigt, um die Wirklichkeit ‚wahrhaftig‘ beschreiben zu können. Als einziger Maßstab des geschichtlichen Urteilens bleibt nur der Verweis auf die Erfahrungswelt des Subjekts.³¹⁶ Bereits im Jahr 1973 kündigt Christa Wolf in einem Gespräch mit Hans Kaufmann die ‚subjektive Authentizität‘ als eigenes ästhetisches Konzept an, das als Beitrag zur öffentlichen Literaturdiskussion in der DDR zu verstehen ist.³¹⁷ Sie spricht von einer „eingreifende[n]“ Schreibweise bzw. von „einer Methode, [der] Realität [...] gerecht zu werden“.³¹⁸ Der Schreibvorgang wird nicht als ausschließlich auf das literarische Endergebnis ausgerichtet verstanden, sondern „als Möglichkeit, intensiver in der Welt zu sein, als Steigerung und Konzentration von Denken, Sprechen, Handeln.“³¹⁹ Der Bezug auf die gesellschaftliche Realität ist entscheidend für Wolfs Definition des Subjektiven:

Man sieht eine andere Realität als zuvor. Plötzlich hängt alles mit allem zusammen und ist in Bewegung; für „gegeben“ angenommene Objekte werden auflösbar und offenbaren die in ihnen vergegenständlichten gesellschaftlichen

³¹⁶ „Wahrhaftigkeit muß vorausgesetzt werden, ohne sie gibt es überhaupt keine Literatur“ – Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann, S. 781.

³¹⁷ Vgl. ebd., S. 773-805.

³¹⁸ Ebd., S. 780f.

³¹⁹ Ebd., S. 780.

Beziehungen [...]; es wird viel schwerer, „ich“ zu sagen, und doch zugleich oft unerlässlich. Die Suche nach der Methode, dieser Realität schreibend gerecht zu werden, möchte ich vorläufig „subjektive Authentizität“ nennen – und ich kann nur hoffen, deutlich gemacht zu haben, daß sie die Existenz der objektiven Realität nicht nur nicht bestreitet, sondern gerade eine Bemühung darstellt, sich mit ihr produktiv auseinanderzusetzen.³²⁰

Für Katherina Glau, die in ihrer Arbeit unter anderem die Wirkung der romantischen Mythos-Philosophie auf das poetologische Konzept Christa Wolfs untersucht, stellt sich eine solche Schreibweise als Fortsetzung der ‚Neuen Mythologie‘ dar.³²¹ Wolf versteht die gesellschaftlichen Krisensituationen als Ausdruck einer geistig-ästhetischen Krise und greift damit die seit der Frühromantik bestehende Diskussion über die politische Funktion der Kunst auf. Wie die Romantiker begründet sie – so Glau – die Legitimation der Dichtung mit ihrem Bezug zur Wahrheit, welche bei ihr im oben erwähnten Realitätsbegriff fundiert, in dem faktische Realität und subjektives Bewusstsein von Wirklichkeit zur Deckungsgleichheit kommen sollen.³²² Ähnlich erwartet sie von der Dichtung durch die Herstellung von Öffentlichkeit und Gemeinschaftsgefühl ein Gegengewicht zum zunehmenden Verbindlichkeitsverlust in der modernen Gesellschaft. Ihre kritische Haltung geht mit dem Wunsch nach einer harmonischen Lebensweise und friedlichen Konfliktlösung einher. Ähnlich wie die Romantiker, die zwischen traditionellen literarischen Ausdrucksformen und einer subjektiv erlebten ‚Wirklichkeit‘ unterscheiden, trennt auch Christa Wolf eine ‚objektive‘ Schreibpraxis von einer ‚subjektiven‘ Schreibweise.³²³

Bei der Konzeption der ‚subjektiven Authentizität‘ ist die Wechselwirkung zwischen Literatur und Gesellschaft sowie die Begriffsbestimmung von Literatur und Autor von Interesse. Beides kann nach Wolf nicht getrennt gedacht werden, weil das Subjekt im literarischen Kontext in Bezug auf die Gesellschaft definiert wird.

³²⁰ Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann, S. 780f.

³²¹ Sie konzentriert sich auf das Verhältnis zwischen Mythos und Literatur als ein bestimmtes, seit der Frühromantik bestehendes poetologisches Programm, mit dem Christa Wolf ihrer Ansicht nach ihr Verständnis von der gesellschaftlichen Funktion der Dichtung in der Erzählung „Kassandra“ darlegt – vgl. Katherina Glau: Christa Wolfs „Kassandra“ und Aischylos’ „Orestie“: zur Rezeption der griechischen Tragödie in der deutschen Literatur der Gegenwart. Heidelberg 1996, S. 139.

³²² Vgl. ebd., S. 138-154.

³²³ Zu den Vertretern der ‚objektiven‘ Schreibweise zählt sie beispielsweise Homer – vgl. V 185.

Wenn sie vom „Subjektwerden des Menschen“³²⁴ spricht, meint sie die soziale Humanisierung des Individuums. Über das Verhältnis zwischen Literatur und Wirklichkeit sowie die Rolle des Autors in diesem Verhältnis äußert sie sich:

Literatur und Wirklichkeit stehen sich nicht gegenüber wie Spiegel und das, was gespiegelt wird. Sie sind ineinander verschmolzen im Bewusstsein des Autors. Der Autor ist ein wichtiger Mensch.³²⁵

Wolf plädiert dafür, dass der Schreibende seine Erfahrungen, seine existentiellen Konflikte und persönliche Betroffenheit in die literarischen Texte einbringt und betrachtet Georg Büchners Werk in diesem Sinne als den Höhepunkt der modernen Prosa. Das Besondere seiner literarischen Methode bestehe darin, dass

der erzählerische Raum vier Dimensionen hat: die drei fiktiven Koordinaten der erfundenen Figuren und die vierte „wirkliche“ des Erzählers. Das ist die Koordinate der Tiefe, der Zeitgenossenschaft [...], die nicht nur die Wahl des Stoffes, sondern auch seine Färbung bestimmt.³²⁶

So fordert Christa Wolf vom modernen Autor, dass er sich um der poetischen Wirksamkeit willen in das Erzählte als vierte, nicht fiktive Dimension einbringt, „seine Zeit und sein Engagement [...] dazu gibt“.³²⁷ Sie lehnt die distanzierte Autorenhaltung ab und sieht die Begegnung zwischen Autor und Leser ohne epische Distanz als eine wichtige Voraussetzung für ihr eigenes Werk an. Der moderne Autor muss sich – so Wolf – unter Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit in die „Widersprüche hinein[begeben]“,³²⁸ sich der aufrichtigen Selbstbefragung aussetzen: „Der Autor muß sich stellen. Er darf sich nicht hinter seiner Fiktion vor dem

³²⁴ Christa Wolf: Lesen und Schreiben. In: dies.: Die Dimension des Autors, S. 463-503, hier S. 503.

³²⁵ Ebd., S. 496.

³²⁶ Mit ‚Erzähler‘ meint Wolf in diesem konkreten Fall den realen Autor selbst – ebd., S. 487.

³²⁷ Unruhe und Betroffenheit. Gespräch mit Joachim Walther. In: Die Dimension des Autors, S. 751-772, hier S. 770f. Diese Rede Christa Wolfs von der vierten Dimension des Autors angesichts der Geschichte moderner Literatur sei nicht als Entwurf einer Erzähltheorie aufzufassen. Sie signalisiere eher „eine Abkehr vom Realismuskonzept in der DDR, das auf der Grundlage des bürgerlichen Bildungsromans im 19. Jahrhundert eine fatale Verkürzung des ästhetischen Bewusstseins und die Deformation erzählerischer Subjektivität in Kauf nahm“ – Sabine Eickenrodt: Ein lebendiges Kunstwerk?, S. 4. Das Plädieren für die ‚vierte Dimension‘ des Autors bedeute daher vielmehr die Anknüpfung an die Tradition der literarischen Moderne: „[E]ine vierte Dimension zwar nicht des Autors, so doch des Raumes – nämlich die der Zeit – hat bekanntlich Proust für das Erzählen in Anspruch genommen, das sich für ihn in der Kathedrale von Combray als vierdimensionaler Raum erinnernd verdichtete [...]“ – (ebd.).

³²⁸ Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann, S. 804.

Leser verbergen; der Leser soll ihn mitsehen.“³²⁹ Im Prozess der eingehenden Selbsterkundung stehen Autor und Leser plötzlich sich selbst gegenüber. Diese Haltung zum Stoff und zum Leser sei entscheidend für den Stil: Ein Autor, der „alle möglichen Beziehungen“³³⁰ mit der zu beschreibenden Person eingeht, habe mehr Möglichkeiten der formalen Gestaltung, als einer, der nur auf das objektivierte Erzählen angewiesen ist. Daraus folgt, dass ein solches poetologisches Konzept die ‚Verschmelzung‘ von Autor, Erzähler und Figur begünstigt.

„Ihre besondere sprachliche Sensibilität, die sich auch in ihrer ständigen Sprachreflexion manifestiert“³³¹ ist einer der Gründe des literarischen Erfolgs der Autorin. Bei der Beschäftigung mit den Funktionen von Sprache interessiert sie, inwieweit durch Worte Wirklichkeit und persönliche Meinungen einen Ausdruck finden können. Der bewusste Umgang mit der Sprache, die Suche nach den passenden Worten, aber auch die ‚Sprachlosigkeit‘ werden zu wiederholten Themen ihres Wirkens.³³² „Die Sprache der Literatur scheint es merkwürdigerweise zu sein, die der Wirklichkeit des Menschen heute am nächsten kommt; die den Menschen am besten kennt [...].“³³³ Da sich Christa Wolf der Abhängigkeit des Schriftstellers von der Leserschaft bewusst ist, versucht sie Sprache präzise einzusetzen, um sich dem Leser anzunähern. Die Abwesenheit von Sprache (bzw. das Schweigen) symbolisiert in ihren Texten die Ausgrenzung des Menschen aus dem öffentlichen Raum und die Unmöglichkeit, sich als Individuum zu äußern. Mit der Thematisierung der möglichen Zerstörung des Selbstbewusstseins und der Infragestellung des eigenen Ichs stellt sich ihr Werk in die Tradition des modernen europäischen Romans, welche das literarische Werk als Ort der Selbstvergewisserung des Autors versteht. Im Sinne der literarischen Moderne verbindet sie

³²⁹ Unruhe und Betroffenheit. Gespräch mit Joachim Walther, S. 758. Der Autor lässt „den Leser teilhaben [...] an der Entstehung der Fiktion und [stellt] ihm nicht die Fiktion als zweite Wirklichkeit vor die Wirklichkeit“ – ebd., S. 769.

³³⁰ Ebd., S. 769.

³³¹ Matti Luukkainen: These, Antithese, Synthese. Zu Wandel und Beständigkeit des Sprachstils im Werk von Christa Wolf 1961-1996. Hamburg 1997, S. 276.

³³² Dieses Thema findet bereits in Christa Wolfs Frühwerk Eingang; in „Nachdenken über Christa T.“ (1968) und „Kein Ort. Nirgends“ (1979) wird es fortgeführt und gewinnt in „Was bleibt“ (1990) und „Medea. Stimmen“ (1996) einen zentralen Stellenwert. Vgl. z. B. Manfred Jäger: Die Grenzen des Sagbaren. Sprachzweifel im Werk von Christa Wolf. In: Angela Drescher (Hg.): Christa Wolf: Ein Arbeitsbuch, S. 309-330; Rosani Ketzner Umbach: Schweigen oder Schreiben. Sprachlosigkeit und Schreibzweifel im Werk Christa Wolfs (1960-1990). Berlin 1997.

³³³ Christa Wolf: Von Büchner sprechen. Darmstädter Rede. In: dies.: Die Dimension des Autors, S. 611-625, hier S. 622.

Sprachkritik mit Kultur- und Gesellschaftskritik, aber auch mit Kritik an ästhetischen Formen.³³⁴

Ihrem Selbstverständnis als Künstlerin folgend, nimmt Christa Wolf mit ihrem Schreiben an der öffentlichen Diskussion teil: „Einem Autor kann kaum etwas Besseres passieren, als daß er sein Publikum spaltet.“³³⁵ Außerdem äußert sie den Wunsch, Gewissensfragen von Künstlern zu thematisieren: „Eigentlich hoffte ich [...] ein Angebot zu machen, daß wir, Künstler und Wissenschaftler, unsere Gewissensfragen künftig voreinander und miteinander stellen könnten.“³³⁶ Das Lesen als souveräner Akt wird von Wolf zum letztmöglichen Zielpunkt der ‚eingreifenden‘ Schreibweise erklärt. „Prosa wird vom einzelnen Leser gelesen“,³³⁷ sagt sie und fügt an einer anderen Stelle hinzu:

Man muß also Schreibtechniken finden [...], die es fertigbringen, die fast unauflösbaren Verschränkungen, Verbindungen und Verfestigungen, die verschiedenste Elemente unserer Entwicklung miteinander eingegangen sind, doch noch einmal zu lösen, um Verhaltensweisen, auf die wir festgelegt zu sein scheinen, zu erklären und womöglich (und wo nötig) doch noch zu ändern.³³⁸

Die Frage, ob die Literatur durch Beeinflussung von Sichtweisen und des menschlichen Bewusstseins gesellschaftliche Veränderungen zu beschleunigen vermag, stellt sich der Autorin mit aller Schärfe:

Prosa soll versuchen, den Kontakt der Menschen mit ihren Wurzeln zu erhalten, das Selbstbewusstsein zu festigen, das so labil geworden ist [...]. Prosa schafft Menschen, im doppelten Sinn. Sie baut tödliche Vereinfachungen ab, indem sie die Möglichkeiten vorführt, auf menschliche Weise zu existieren. Sie dient als Erfahrungsspeicher und beurteilt die Strukturen menschlichen Zusammenlebens unter dem Gesichtspunkt der Produktivität. [...] Sie hält die Erinnerung an eine Zukunft in uns wach, von der wir uns bei Strafe unseres Untergangs nicht lossa-

³³⁴ Zum Thema der Sprachkritik in der Moderne vgl. Rolf Grimminger: Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende. In: Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. v. Rolf Grimminger, Jurij Murasov, Jörn Stückrath. Reinbek bei Hamburg, 1995, S. 169-200.

³³⁵ Angela Drescher (Hg.): Christa Wolf: Verblendung. Disput über einen Störfall. Berlin 1991, S. 53-56.

³³⁶ Ebd., S. 55.

³³⁷ Christa Wolf: Lesen und Schreiben, S. 490.

³³⁸ Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann, S. 786.

gen können. Sie unterstützt das Subjektwerden des Menschen. Sie ist revolutionär und realistisch: sie verführt und ermutigt zum Unmöglichen.³³⁹

Ein solches Verständnis Christa Wolfs von ‚Prosa‘ umfasst die Begriffe ‚Dokumentation‘ und ‚Fiktion‘; die Thematisierung von Literatur und die Literatur selbst überschneiden sich in ihren Essays und fiktionalen Texten. Die Frage, wie das Verhältnis zwischen Essayistin und Dichterin Christa Wolf beschaffen ist, gehört zum Interpretationsansatz vieler Rezeptionsarbeiten, in denen diese Fragestellung zuweilen unzureichend beleuchtet bzw. nur aggressiv gegen sie argumentiert wird.³⁴⁰ Dabei lassen sie außer Acht, dass die „ästhetische Zusammengehörigkeit von Essays und Dichtung“³⁴¹ gerade als erzählerisches Organisationsprinzip von Wolfs Prosa ernst zu nehmen ist. Dass sie zwischen Erzählprosa und Essay nicht grundsätzlich unterscheiden will, verdeutlicht die Autorin bereits im Gespräch mit Hans Kaufmann. Deren gemeinsame Wurzel, so fügt sie erklärend hinzu, sei „die Erfahrung, die zu bewältigen ist: Erfahrung mit dem ‚Leben‘ – also der unvermittelten Realität einer bestimmten Zeit und einer bestimmten Gesellschaft –, mit mir selbst, mit dem Schreiben – das ein wichtiger Teil meines Lebens ist –, mit anderer Literatur und Kunst.“³⁴²

3.3.2 Mythos und Dichtung in „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“

Das poetologische Programm Christa Wolfs kommt in ihren Mythos-Rezeptionen deutlich zur Geltung. Die Autorin versucht in den Kommentaren zu „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ Probleme der Literatur und der Sprache in der Gegenwart neu zu reflektieren und bietet wesentliche Anhaltspunkte für die Interpretation der beiden Texte. Dabei gibt sie weder im literarischen Werk noch in den Begleitmaterialien endgültige Antworten und setzt vielmehr eine individuelle

³³⁹ Christa Wolf: Lesen und Schreiben, S. 502f.

³⁴⁰ So schätzt beispielsweise I. Delhey die aktive Veröffentlichungstätigkeit Wolfs um das Jahr 1989 als den Wunsch ein, das vertraute Gebiet der Literatur zu überschreiten und mit Gedanken über eine Alternative zur aktuellen politischen Entwicklung zur Bereicherung des politischen Diskurses beizutragen. Die Literatur gerate dabei „völlig aus der Sicht“, da sie andere Inhalte übernimmt und ihr „eine sinngebende und einheitsstiftende Funktion zuerkannt [wird], der beinahe etwas Religiöses anhaftet“ – Ivonne Delhey: Schwarze Orchideen und andere blaue Blumen, S. 112 u. 110.

³⁴¹ Sabine Eickenrodt: Ein lebendiges Kunstwerk?, S. 2.

³⁴² Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann, S. 774. In späteren Essays und Interviews wendet sich Wolf erneut diesem Problemsatz zu. Mehr dazu siehe Kap. 4.1 u. 4.1.1.

Selbstreflexion des Lesers voraus: „Die Literatur darf ihre verschiedenen Möglichkeiten durchspielen. Den Mitspielern bleibt es überlassen, welche ihnen einleuchtet.“³⁴³ Damit distanziert sich die Autorin vom Leser jedoch nicht, sie will mit ihm in den Dialog kommen bzw. eine Diskussion auslösen.

Das Schreiben Christa Wolfs wird in den 1980er Jahren stark durch das Verlangen nach Frieden und Mitmenschlichkeit motiviert, wie ihr Engagement bei der Überwindung des Systemdenkens mit seinem Freund-Feind-Schema beweist. Angesichts der durch den technischen Fortschritt verursachten Probleme in den entwickelten Industrieländern und der Waffenarsenale infolge des Ost-West-Konflikts wird in ihren Texten „zunehmend der Impuls deutlich, Gefahr zu benennen, um sie dadurch doch noch bannen zu können“.³⁴⁴ Mit Literatur verbindet sie das ‚Prinzip Hoffnung‘.³⁴⁵ In Bezug auf die Herausbildung einer neuen Sprache, der Vernunft und eines besseren menschlichen Zusammenlebens mit Zukunftsoptimismus sagt sie:

Jedenfalls sehe ich mich einer verfestigten Wirklichkeit gegenübergestellt, und ich sehe gerade im Schreiben eine Möglichkeit, Utopie überhaupt noch einzuführen, Elemente der Hoffnung, um dieses altmodische Wort ruhig zu gebrauchen.³⁴⁶

Bei der Suche nach einer neuen Ausdrucksform stellt sich die Autorin das „lebendige Wort“ vor, das „subversiv, unbekümmert, ‚eindringlich‘ im Wortsinn sein müsste. [...] Es würde eher unauffällig sein und Unauffälliges zu benennen suchen, den kostbaren Alltag, konkret.“ (V 159) Sie sucht Ausdrucksmöglichkeiten für ihre Empfindungen angesichts der drohenden Zerstörung Europas; in diesem Zusammenhang spricht sie von einem Phantomschmerz um „ein verlorenes

³⁴³ Christa Wolf: Von Cassandra zu Medea, S. 16.

³⁴⁴ Ortrud Gutjahr: „Erinnerte Zukunft“. Gedächtnisrekonstruktion und Subjektconstitution im Werk Christa Wolfs. In: *Erinnerte Zukunft: 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Hg. v. Wolfram Mauser. Würzburg 1985, S. 53-80, hier S. 77 u. 75.

Vgl. die Aussage Christa Wolfs zum Thema der Aufrüstung: „Europa ist gegen einen Atomkrieg nicht zu verteidigen. Es wird nur als Ganzes überleben oder als Ganzes zugrunde gehen: Die Existenz von Kernwaffen hat alle denkbaren Verteidigungsstrategien für unseren kleinen Erdteil ad absurdum geführt. Gibt es für uns eine Chance? Wie kann ich mich auf die Experten verlassen, die uns an diesen verzweifelten Punkt geführt haben? [...] Dies sei ein Wunschdenken? So wäre der Wunsch, über Leben und Tod vieler, vielleicht aller künftiger Generationen mitzudenken, mitzureden, ganz abwegig?“ (V 113)

³⁴⁵ Vgl. Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 1. Frankfurt a. M. 1959.

³⁴⁶ Ich bin schon für eine gewisse Maßlosigkeit. Gespräch mit Wilfried F. Schoeller. In: *Die Dimension des Autors*, S. 865-877, hier S. 867.

Glied“ (V 116) und darüber hinaus „um noch gar nicht ausgebildete, nicht entwickelte Glieder, um nicht wahrgenommene, nicht gelebte Gefühle, um uneingelöste Sehnsucht“. (ebd.) Darunter versteht sie das „utopische Element“, das Literatur beinhalten muss, denn Dichtung sei „verwandt mit dem Wesen der Utopie, was heißt, sie hat einen schmerzlich-freudigen Hang zum Absoluten.“³⁴⁷

Die humanisierende Funktion der Literatur, die ihr bei der Frage nach dem Menschlichen zugewiesen wird, verdeutlicht die Autorin anhand folgender Passage in den Poetik-Vorlesungen:

Erzählen ist human und bewirkt Humanes, Gedächtnis, Anteilnahme, Verständnis – auch dann, wenn die Erzählung teilweise eine Klage ist über die Zerstörung des Vaterhauses, den Verlust des Gedächtnisses, das Abreißen von Anteilnahme, das Fehlen von Verständnis. (V 49)

Die wichtige Frage nach dem Humanum, um die es „bei allem Erzählen“³⁴⁸ geht, erzwingt ihrer Meinung nach der Mythos. Sie offenbart das Ziel ihrer Arbeit am Cassandra-Mythos auf folgende Art: „Das Troia, das mir vor Augen steht, ist – viel eher als eine rückgewandte Beschreibung – ein Modell für eine Art von Utopie.“ (V 107) Das Anliegen, eine neue Literatur vor dem Hintergrund der atomaren Rüstungsspirale der beiden Supermächte in den 1980er Jahren zu etablieren, gleicht der romantischen Hoffnung der Rettung der Welt durch die ‚wahre‘ Dichtung. Der Rückgriff auf Ereignisse des Trojanischen Krieges dient dazu, die abendländische Geschichtsauffassung und die Literaturgeschichte als eine wachsende Entfernung von der Wahrheit darzustellen. Die Erzählung beabsichtigt eine gesamtgesellschaftliche Humanisierung durch den Mythos, seine Umdeutung soll die Menschen vom Fatalismus zu befreien helfen. Die Autorin humanisiert den Mythos, indem sie „anstelle eines unabwendbaren Schicksals [...] menschliche Verantwortung und Handlungsmöglichkeiten zur Diskussion“³⁴⁹ stellt.

³⁴⁷ Christa Wolf: Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode – ein Entwurf. In: Die Dimension des Autors, S. 511-571, hier S. 570. „Wahrscheinlich ist es so, daß sie nichts wird ändern können. Aber sie hat mindestens zu artikulieren, was so viele Leute empfinden, hat sie zu unterstützen, wenigstens in ihrer Angst, wenigstens in ihren Depressionen – und natürlich auch in ihrem Sich-Wehren, weil sie sich sonst sehr alleine fühlten. Ich halte es für wichtig, Widerstandspositionen zu artikulieren [...]“ – Ursprünge des Erzählens. Gespräch mit Jacqueline Grenz. In: Die Dimension des Autors, S. 912-928, hier S. 922.

³⁴⁸ Dies.: Von Cassandra zu Medea, S. 15.

³⁴⁹ Sonja Hilzinger: Christa Wolf (1986), S.131.

Indem Christa Wolf die Herausbildung neuer Strukturen menschlicher Beziehungen in unserer Zeit anstrebt, versucht sie eine Kommunikation zu etablieren, welche differente Zeit- und Geschichtserfahrungen einbezieht. Durch die literarische Kommunikation des Autors mit dem Leser werden Vergangenheit und Gegenwart ins Bewusstsein gebracht. Die Aufdeckung der gesellschaftlichen Widersprüche steht bei ihr im Kontext eines Geschichtsbewusstseins im Sinne Walter Benjamins. Über ihre Prosa drückt sie „einen tiefen Zweifel aus, ob bisher ein Lernen aus der Geschichte in dem Sinne möglich war, daß der Geschichtsverlauf einem Fortschritt zu einer menschenwürdigen Gesellschaft entsprach“.³⁵⁰ Die Rolle von Literatur besteht nach Wolf darin, ein gesellschaftliches Gedächtnis zu sein, welches kulturelle Erfahrungen bewahrt und gleichzeitig Orientierungshilfen bietet. In diesem Sinne ist es erst möglich, aus geschichtlichen Erfahrungen zu lernen und auf Gefahren in der Gegenwart reagieren zu können. Die Autorin stellt sich auf die Seite der sprach- und geschichtslosen Unterdrückten, indem sie „von der anderen Seite der Geschichte aus, von der Seite der Unterdrückten, die Geschichte erneut kritisch zu erinnern“³⁵¹ versucht. Dafür werden im Prozess der Rekonstruktion traditionelle Denkgewohnheiten aufgedeckt, welche sowohl offenen als auch subtilen Unterdrückungsmethoden Vorschub leisten. Die Vergangenheit wird einer rettenden Kritik unterzogen, „um die Zukunft für das offen zu halten, was immer noch aussteht: das Subjekt der Geschichte“.³⁵²

Bei der Auseinandersetzung mit dem Mythos besteht die Erinnerungsarbeit in der Suche nach einem von Verdrängungsmechanismen, Vergessen und Zensur freien Vergangenheitsbild, um die verdrängten Seiten mythischer Figuren aufzuzeigen. Die Erinnerung an die Figuren aus dem Mythos, die Christa Wolf in ihren Texten vornimmt, findet somit in Anlehnung an Benjamins Geschichtsphilosophie der nicht realisierten Möglichkeiten statt: Das Leben von Cassandra und Medea wird jeweils so erzählt, wie es sich zugetragen haben kann und nicht wie es sich angeblich zugetragen hat.³⁵³

³⁵⁰ Ortrud Gutjahr: „Erinnerte Zukunft“, S. 72.

³⁵¹ Ebd., S. 80. Um der lebenswerten Zukunft willen sollen „verstumte Stimmen als Echo des Vergangenen“ zum Sprechen gebracht werden – (ebd.).

³⁵² Ebd., S. 80. Gutjahr zieht hierbei Parallelen zu Benjamins ‚Engel der Geschichte‘, wie er in der IX. These seiner Betrachtungen beschrieben wird.

³⁵³ Walter Benjamin sagt über die Arbeit des historischen Materialisten: „Er betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten [...]“ – Walter Benjamin: Über den Begriff

Als ‚Seherin‘ ist Cassandra überzeugt von der Kraft des Erzählens mit dem Ziel, die zukünftigen Menschen über die Opfer der Verdrängung und der Unterdrückung aufzuklären. Als Priesterin weiß sie es zudem, mit den Wörtern und deren Deutungen umzugehen:³⁵⁴

Schick mir einen Schreiber, oder, besser noch, eine junge Sklavin mit scharfem Gedächtnis und kraftvoller Stimme. Verfüge, daß sie, was sie von mir hört, ihrer Tochter weitersagen darf. Die wieder ihrer Tochter, und so fort. So daß neben dem Strom der Heldenlieder dies winzige Rinnsal, mühsam, jene fernen, vielleicht glücklicheren Menschen, die einst leben werden, auch erreichte. (K 97)

Kassandras eigene subjektive Sicht auf den Untergang Trojas bildet einen Gegenpart zu den Schlachtbeschreibungen der Antike. Ihre Haltung ist ohne Klage hinsichtlich der äußeren Ereignisse; nicht die Untergangsstimmung haftet an ihren Worten, sondern der Glaube an die Kraft der Sprache und Hoffnung auf Kommunikation: „Ich will Zeugin bleiben“. (K 28) Die poetische Funktion der Cassandra-Gestalt besteht nach K. Glau zu einem großen Teil darin, „dass sie als Erzählerin die Trägerin der ‚subjektiven Authentizität‘ ist und somit als Dichterin einer neuen Mythologie“³⁵⁵ bezeichnet werden kann. „Ihr glaubte ich jedes Wort“, heißt es in Arbeitsmaterialien Christa Wolfs, „das gab es noch, bedingungsloses Vertrauen. Dreitausend Jahre – weggeschmolzen. So bewährte sich die Sehergabe, die ihr der Gott verlieh, nur schwand sein Richtspruch, daß ihr niemand glauben werde.“ (V 16) Als Seherin und Dichterin verkörpert Cassandra die romantische Idee von der Dichtung als ‚Lehrerin der Menschheit‘.³⁵⁶ Aus der Sicht der Autorin stellt sie „die erste berufstätige Frau in der Literatur“ (V 52) dar.³⁵⁷ Am Beispiel Kassandras wird die Unterdrückung des weiblichen Schreibens als Ausschluss der Frauen aus dem kulturellen und ästhetischen Raum durch die Männer präsentiert.

der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I/2. Frankfurt a. M. 1974, S. 691-704, hier S. 697.

³⁵⁴ Den Zusammenhang vom Priester- und Dichter-Amt reflektieren die „Voraussetzungen einer Erzählung“ – vgl. V 35.

³⁵⁵ Katherina Glau: Christa Wolfs „Kassandra“ und Aischylos’ „Orestie“, S. 143. In der Figur der Cassandra vereinige Wolf „ihr gesamtes poetisches Grundkonzept von Dichtung, Utopie und Subjektivität zu einem Dichtungsbegriff, der sich in starker Affinität zum romantischen Poesieverständnis befindet [...]“ – ebd., S. 146.

³⁵⁶ Vgl. Zum Erscheinen des Buches „Kassandra“. Gespräch mit Brigitte Zimmermann und Ursula Fröhlich. In: Die Dimension des Autors, S. 929-941, hier S. 931.

³⁵⁷ Vgl. auch die folgende Aussage Christa Wolfs: „Unvermeidlich der Moment, da die Frau, die schreibt (die, im Falle Cassandra, ‚sieht‘), nichts und niemanden mehr vertritt, nur sich selbst, aber wer ist das.“ (V 116)

Christa Wolf versucht weibliches Schreiben zu definieren, indem sie die spezielle Realitätsauffassung von Frauen aufgrund ihrer besonderen psychologischen, sozialen und historischen Entwicklung herausstellt. Die weibliche Art zu schreiben, soll dazu dienen, die gesellschaftlichen Bedingungen auf eine neue Grundlage zu stellen:

Inwieweit gibt es wirklich „weibliches Schreiben“? Insoweit Frauen aus historischen und biologischen Gründen eine andere Wirklichkeit erleben als Männer, und dies ausdrücken. Insoweit Frauen nicht zu den Herrschenden, sondern zu den Beherrschten gehören, jahrhundertlang, zu den Objekten der Objekte [...], insoweit sie aufhören, sich an dem Versuch abzuarbeiten, sich in die herrschenden Wahnsysteme zu integrieren. Insoweit sie, schreibend und lesend, auf Autonomie aus sind. (V 146)

Weibliche Dichtung betrachtet die Autorin als eine Möglichkeit, sich von Fremdbestimmung und Unterdrückung zu lösen und der abendländischen Ästhetik der Herrschaft und der Vernichtung eine Ästhetik des Widerstands entgegenzustellen.³⁵⁸ Sie möchte „das hierarchisch-männliche Realitätsprinzip außer Kraft [...] setzen“ (V 144); das Schreiben der Frauen sei dabei ein „Mittel, das sie zwischen sich und die Männerwelt legen [können]“. (V 116)

Bei der Frage nach der Emanzipation durch weibliches Schreiben gewinnen Aspekte der Legitimität des Sprechens bzw. Schreibens sowie das Thema der Sprachlosigkeit an Gewicht. Die Suche nach einer eigenen Sprache gestaltet sich gleichzeitig als Suche nach dem eigenen Ich, denn Sprache setzt Wolf mit Identität, Bewusstsein und Emanzipation der Frau gleich; fehlen diese Voraussetzungen, führt dies zu ‚Sprachlosigkeit‘:

Aber ist es nicht gerade das Wort, das die Herrschaft über unser Inneres angetreten hat? Macht sein Fehlen nicht, daß ich mir verloren gehe? Wie schnell wird Sprachlosigkeit zu Ichlosigkeit? (V 34)

Die Verarbeitung der Konfliktsituation und der Selbstzweifel der Autorin fließen auch in die Gestaltung der Cassandra-Figur ein: Das Verstummen als Priesterin

³⁵⁸ Als eine solche Ästhetik des Widerstandes und der Solidarität mit anderen Unterdrückten interpretiert Hilzinger die moralische Entscheidung Kassandras am Ende der Erzählung – vgl. Sonja Hilzinger: Christa Wolf (1986), S. 145.

gleicht der ‚Sprachlosigkeit‘ der schreibenden Frau. ‚Sprachlosigkeit‘ ist allerdings nicht als Sprachskepsis aufzufassen, denn die Autorin vertraut der Sprache:

Prophetenglaube ist, denke ich, grobenteils Glaube an die Kraft des Wortes. Wie auf einer Anfechtung ertappte ich mich bei der Zuversicht, dieses fremde Chaos hier, dem ich mich stärker ausgeliefert fühle als zu Hause, könnte um Worte herum eine geordnete Struktur annehmen, wie Eisenspäne um einen Magneten. Die Zentrierung um den Logos, das Wort als Fetisch – vielleicht der tiefste Aberglaube des Abendlands, jedenfalls der, dem ich inbrünstig anhängen. (V 35)

In den Poetik-Vorlesungen wird die Möglichkeit der Subjektwerdung durch Schreiben problematisiert. „Die im Prozess des Sprechens stattfindende Individuation Kassandras [...] dient als Paradigma [...] der Subjektwerdung des Dichters“³⁵⁹ und damit der sozialen Verantwortung: „Das Glück, ich selbst zu werden und dadurch den anderen nützlicher – ich hab es noch erlebt.“ (K 16)

Der Zusammenbruch der DDR bedeutet für Christa Wolf das Ende einer Utopie und der Hoffnung auf eine alternative Gesellschaftsordnung. Nachdem ihre Tätigkeit als IM der Staatssicherheit der Öffentlichkeit bekannt wird, befindet sie sich in einer Krisensituation, die zur Veränderung des eigenen Schreibkonzepts führt. Sie stellt sich dem Widerspruch, welcher zwischen einem Teil ihrer persönlichen Vergangenheit und ihrem literarischen Anspruch, Erinnerungen zu bewahren sowie der Wahrheit und Authentizität verbunden zu sein, besteht.³⁶⁰ Die Schwierigkeit der Verknüpfung vom ästhetischen Modell mit der Forderung nach einem gesellschaftlichen Engagement ist eine der Ursachen für die Polemik gegen Christa Wolf in dieser Zeit; die Auseinandersetzung mit ihrem Schaffen bewirkt gleichzeitig die Problematisierung der Literatur in ihrer Funktion für die öffentliche Bewusstseinsbildung.

Skeptizismus, Resignation und Sprachzweifel der Autorin finden Eingang in den Roman „Medea. Stimmen“, in dem die „Sprachlosigkeit“ (M 190) der Hauptprotagonistin durch ihre Isolierung vom gesellschaftlichen Leben und die Auswei-

³⁵⁹ Katherina Glau: Christa Wolfs „Kassandra“ und Aischylos’ „Orestie“, S. 157f.

³⁶⁰ Eine selbstkritische Einstellung zur eigenen Rolle in der DDR nimmt die Autorin Ende Oktober 1989 ein, als sie feststellt, dass sie sich in einem „Prozess des Mündigwerdens nach langer Sprachlosigkeit“ befindet – vgl. Christa Wolf: Im Dialog. Aktuelle Texte. Frankfurt a. M. 1990, S. 118.

sung aus der Stadt versinnbildlicht wird.³⁶¹ Jedoch will Medea auch angesichts der ihr bevorstehenden Sprachlosigkeit „nicht aufhören zu denken“ (M 173) und ähnelt darin Cassandra. Es bestehen allerdings auch Unterschiede zwischen den beiden Figuren Christa Wolfs: Während Cassandra ihre Identität und Autonomie noch erreichen muss, ist Medea bereits ein Subjekt, „frei von innerem Zwiespalt“. (M 224) Sie ist „eloquent und selbstbewusst“³⁶² und zeichnet sich durch das Vertrauen in die eigene Erkenntnisfähigkeit aus; sie geht den Dingen auf den Grund und durchschaut das gesellschaftliche System „als widervernünftig und scheinrational, als banal und unmoralisch“.³⁶³ Christa Wolfs Medea erscheint als „Allegorie aufgeklärter Humanität“³⁶⁴ und ein weiblicher Ausdruck einer ursprünglichen Ganzheit, denn sie plädiert im Vertrauen auf ‚subjektive Authentizität‘ für ein Denken, das sich „aus den Gefühlen heraus entwickelt“. (M 123) Der Leser wird angeregt, sich mit ihren Überzeugungen, welche Natürlichkeit, Moral und Menschlichkeit fordern, auseinanderzusetzen. Diese moralischen Ansprüche gilt es, dialogisch weiterzuentwickeln und in unsere kulturelle Entwicklung einzubinden. Deutlich wird das in einer Passage, in der sich der Hofastronom Akamas an ein Gespräch mit Medea erinnert:

[Medea] fing an, von gewissen Kräften zu reden, die uns Menschen mit allen anderen Lebewesen verbänden und die frei fließen müssten, damit das Leben nicht ins Stocken käme. Ich verstand. Auch bei uns in Korinth gibt es eine kleine Schar von Schwärmern, die solche Reden führt, aber dies ernstlich anzustreben, hielt ich ihr entgegen, würde dem Menschen, wie er nun mal sei, jedes Leben in einer Gemeinschaft unmöglich machen. Sie dachte nach. Das kommt drauf an, sagte sie, es dämmert mir, ich kann es noch nicht ausdrücken. (M 112)

Als ein „Pfahl im Fleisch der Gezähmten“, eine „Fremde in entfremdeten Umständen“³⁶⁵ muss Medea notwendigerweise scheitern. Für kurze Zeit findet sie Zuflucht in einer Künstlergesellschaft im Haus des Bildhauers Oistros, in dem ihr Zuneigung, Verständnis und Liebe entgegengebracht werden. Das Zusammensein

³⁶¹ In diesem Aspekt überschneidet sich „Medea. Stimmen“ mit dem 1994 erschienenen Sammelband „Auf dem Weg nach Tabou“, dessen Figur sich entmündigt fühlt durch die Menschen, die sie „zu verachten gelernt [hat] und denen [sie] dennoch gestattete, [sie] zu schädigen bis hin zum Vernichtungsgefühl“ – Christa Wolf: Auf dem Weg nach Tabou, Texte 1990-1994. Köln 1994, S. 203.

³⁶² Gerhard Rupp: Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 309.

³⁶³ Irmela von der Lühe: „Unsere Verkennung bildet ein geschlossenes System“, S. 6.

³⁶⁴ Ebd., S. 11.

³⁶⁵ Inge Stephan: Medea, meine Schwester?, S. 1.

der Menschen ist hier um das Element der sinnlichen Wahrnehmung bereichert, das Haus steht für die Kunst als menschliche Ausdrucksform; so wird „die Bestimmung von Medeas Projekt [...] in ein ästhetisches Medium verlagert, in dem diese Bestimmung probenhalber und vor allem mit den Kunstliebhabern zusammen in einem Dialog vorgenommen werden kann.“³⁶⁶ Dieses Kulturprojekt der dialektischen Verbindung des Rationalen mit dem Emotionalen wird im Roman nur ansatzweise umrissen und zeigt sich als eine utopische Vision. Zum Schluss muss Medea feststellen, dass es für sie keine Zuflucht auf der Welt gibt. Verurteilt und aus der Stadt verbannt, sagt sie: „Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte.“ (M 218) Ihr bleibt nur der Fluch: „Was bleibt mir? Sie verfluchen. Fluch über euch alle.“ (ebd.) Dieser Textabschnitt weist Parallelen zu einem Fragment in den „Voraussetzungen einer Erzählung“ auf, in dem sich die Autorin auf Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ bezieht:

Die Weißen, sie sollen verflucht sein, das sind Franzas letzte Worte, und ich, liebe A., und Du wohl auch, wir glauben an die Wirkung solchen Fluchs und müssen alles tun, daß er aufgehoben werde. Schreibend, ja, aber wie denn unter dieser glühenden Vernunft-Sonne, in diesem rigoros bewirtschafteten, vermessenen und enträselten Gelände, unsrer Güter beraubt, darunter unsrer Worte, die bannen könnten. (V 196)

B. Sørensen zufolge ist diese Feststellung sinngemäß auch auf den Roman „Medea. Stimmen“ zu übertragen, denn Medea hat Sprache, auch wenn es die Sprache des Fluches ist; damit erfüllt sich, was einst Cassandra prophezeite:³⁶⁷ „Wer wird, und wann, die Sprache wiederfinden. Einer, dem ein Schmerz den Schädel spaltet, wird es sein.“ (K 11) Die pessimistische Stimmung des Romans, welche durch die Zuspitzung der Aussichtslosigkeit für Medea am Ende gesteigert wird, hat vor diesem Hintergrund einen provokatorischen Charakter. Es gelingt der Autorin, den Leser implizit zu aktivieren, den Text als Appell zu verstehen und die Antworten auf die Fragen Medeas an unsere Gesellschaft selbst zu suchen.³⁶⁸

³⁶⁶ Gerhard Rupp: Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 310f.

³⁶⁷ Vgl. Barbara Sørensen: Sprachkrise und Utopie in Christa Wolfs Texten nach der Wende. Die Krise der Intellektuellen im wiedervereinigten Deutschland. Kopenhagen/München 1996, S. 123.

³⁶⁸ Vgl. Gerhard Rupp: Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 311. Rupp verweist an dieser Stelle auf Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. Konstanz 1971; ders.: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976.

3.3.3 „Erzählen ist Sinngeben“

Die eigene Meinung zu Politik und Gesellschaft äußernd, verweist Christa Wolf in ihren essayistischen Arbeiten, Interviews, Aufsätzen und Briefen auf die sinnstiftende und moralische Funktion der Literatur und ihre kritische Verantwortung. Ihre Gesellschaftsmodelle auf der Folie der griechischen Mythen zeigen archetypische Verhaltensähnlichkeiten der Menschen auf, stellen universell gültige Fragen und begründen Sinnangebote für die Menschheit im Allgemeinen. In den Texten der Autorin werden die Probleme der aktuellen Gegenwart in ihrem Verhältnis zur Vergangenheit und in ihrer Bedeutung für die Zukunft bewusst gemacht.³⁶⁹

Um die Welt zu verändern, müssen nach Meinung der Autorin Gesellschaftsstrukturen, welche die gegenseitige Unterdrückung und Entmenschlichung bewirken, verändert werden. Ihre Arbeit dient der Aufklärung des Lesers, da sie nach den Widersprüchen, dem Verdeckten und Unerkannten im Menschen und in der Gesellschaft fragt. Ihre Texte entfalten ihre Wirkung nicht zuletzt dadurch, dass sie sich mit den Erfahrungen der Leserschaft, ihren Bedürfnissen, Ängsten und Hoffnungen decken. Das anhaltende Interesse an ihnen sei „offenbar auf eine nicht ohne weiteres fassbare Weise im Lebenszusammenhang vieler Leser verankert“.³⁷⁰

Die Tatsache, daß ihre Erzählungen zu Identifikations-, ja zu Kultbüchern geworden sind, überrascht nicht. Im einzelnen mögen auch Missverständnisse im Spiel sein [...] mag es geschehen, daß die ‚Identifikationsfallen‘ in *Kassandra* [...] zu Identifikationsfallen für den Leser werden. Dies sollte nicht daran hindern, ein sich einbringendes, eintauchendes Lesen als eine legitime Art des Umgangs mit Wolfs Erzählungen zu sehen – als ein Lesen von Bedürfnissen und Ängsten her, als Anstoß zum Weiterdenken und Weiterphantasieren über das, was das Leben lebbarer machen kann [...].³⁷¹

Im Gegensatz zu denjenigen Kritikern, die Christa Wolfs Büchern Leitbildcharakter zubilligen, glauben andere Forscher in ihren Mythos-Rezeptionen „triviale Identifikationsschablonen“³⁷² zu finden. So wird behauptet, die Autorin wirke mit

³⁶⁹ Vgl. Wolfram Mauser (Hg.): *Erinnerte Zukunft*, S. 9.

³⁷⁰ Ebd., S. 7.

³⁷¹ Ebd., S. 10.

³⁷² Ivonne Delhey: *Schwarze Orchideen und andere blaue Blumen*, S. 119.

ihrem traditionellen Kulturverständnis und „auf die Bildung der Leserschaft gerichtete[n] Schreibimpuls“,³⁷³ teilweise schulmeisterlich und anmaßend.³⁷⁴

Schreiben bleibt für Christa Wolf immer eine Möglichkeit, bewusst zu leben und „den Einzelnen herauszufordern“.³⁷⁵ Sie bezweifelt zwar in den „Voraussetzungen einer Erzählung“ die Möglichkeit einer erfüllten Hoffnung auf Vorbilder oder Maßstäbe beim Anblick der Ruinen Griechenlands, da heutzutage – so S. Eickenrodt – „die Pose jener geistvollen Bildungsreisenden nicht mehr angemessen [ist], die das Land der Griechen mit der Seele zu suchen vorgeben“;³⁷⁶ letztendlich eröffnet sie mit ihren Mythos-Rezeptionen jedoch einen „Bildungsweg ästhetischer Selbsterziehung, der seit dem Beginn der Moderne abgeschnitten scheint.“³⁷⁷ Da das zukünftige Leben nach den Prinzipien der Humanität sich als eine utopische Vision zu erkennen gibt, ist es das erklärte Ziel der Autorin, die geschichtlichen Erfahrungen zu retten: „Sie will als Interpretin der Geschichte [...] beharrlich einklagen, was anachronistisch zu sein scheint: Trauer um Nicht-Gewordenes. Eine solche Trauer lebt von Erinnerung und schützt Vergangenes vor dem Vergessenwerden.“³⁷⁸

Die Medea- und Cassandra-Bearbeitungen sind Beispiele dafür, wie die Autorin mittels Literatur neue Aspekte in die Geschichtsschreibung einzubringen versucht, indem sie die überlieferten Geschichten anders erzählt. Ob sie auf diese Weise Einfluss auf das realgeschichtliche Geschehen ausüben kann, ist fraglich, denn das würde die Wirkungsmöglichkeiten der Literatur möglicherweise überspannen. Die handlungsleitende und vorbildgebende Funktion der Dichtung stellt Christa Wolf in ihren Texten selbst in Frage, indem sie „den ästhetischen Werkbegriff gerade aufkündigt“.³⁷⁹ Dennoch glaubt sie daran, Hoffnung durch Literatur zumindest ausdrücken zu können, selbst wenn Nihilismus in der Gesellschaft um sich greift. Denn „Erzählen ist Sinngeben“. (V 50)

³⁷³ Christa Wolf. Gespräch mit Tilman Krause, S. 21.

³⁷⁴ Vgl. z. B. Ivonne Delhey: Schwarze Orchideen und andere blaue Blumen, S. 112f., 114 u. 119.

³⁷⁵ Christa Wolf: Gespräch mit Tilman Krause, S. 21.

³⁷⁶ Sabine Eickenrodt: Ein lebendiges Kunstwerk?, S. 19. „Überhaupt haben die Relikte der antiken Vorbilder für die Reisenden ihre Gültigkeit als sichere Spuren auf dem Bildungsweg vollends verloren, da sie doch selbst durch unsere Zeit bereits verwischt wurden [...]“ – (ebd.).

³⁷⁷ Ebd., S. 23.

³⁷⁸ Ebd., S. 24.

³⁷⁹ Ebd., S. 1.

4. Strukturen und Strategien des Erzählens in „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“

4.1 Mittel der ästhetischen Innovation

Zu Beginn ihrer schriftstellerischen Tätigkeit betont Christa Wolf die untergeordnete Rolle der formalästhetischen Fragen für sich; entscheidend für den Wert eines Kunstwerks erscheint ihr die ‚Nützlichkeit‘.³⁸⁰ Was sie beschäftigt, wie sie später im Gespräch mit Joachim Walter erwähnt, sei nichts Formales, „[d]ie äußeren Handlungselemente sind untergeordneter Art; das weiß man, das regt nicht auf.“³⁸¹

Probleme der Sprache und Technik geraten immer mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit der Autorin, als sie feststellen muss, dass die gewohnten Darstellungsmöglichkeiten nicht mehr ausreichen, um die Wirklichkeit und die eigene Erfahrung ‚wahrhaftig‘ beschreiben zu können. Sehr treffend formuliert dazu Anita Raja:

Jedes Übel, das in der Welt anzutreffen ist, nistet sich auch in den Worten ein, mit denen wir diese Welt beschreiben. Jede ästhetische Form nimmt die Erfahrung, die sie gestaltet, in den Schraubstock, erstickt sie. [...] Indem das Erzählen enthüllt, verhüllt es unausweichlich. Das innere Gesetz des Erzählens zwingt dazu, das zu verschweigen, was die Funktionalität des Wortes, des Satzes und der Erzählung stören würde.³⁸²

Christa Wolf denkt über Wege außerhalb tradierter Formen literarischer Wirklichkeitsverarbeitung nach, um das vielgestaltige Leben und die subjektive Wahrheit

³⁸⁰ Vgl. Annette Firsching: *Kontinuität und Wandel*, S. 19.

³⁸¹ *Unruhe und Betroffenheit. Gespräch mit Joachim Walter*, S. 757. „Ich habe bis jetzt keinen Anhaltspunkt dafür, daß ich von äußeren Handlungselementen getrieben oder in meiner Intention geändert wurde. Natürlich hat man beim Schreiben das Gefühl [...]: Es wächst, sozusagen von selbst. Das muss wohl so sein. Aber ich vergesse doch nicht, daß ich es bin, in dem es wächst, der an der Maschine sitzt und es vorantreibt. Ich gerate nicht in eine Art von Trance, ich verliere auch nicht die Selbstkontrolle. Auch nicht die Kontrolle über meine Helden [...]“ – ebd., S. 757f.

³⁸² Anita Raja. *Worte gegen die Übel der Welt. Überlegungen zur Sprache von Christa Wolf*. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): *Christa Wolfs Medea*, S. 120-125, hier S. 120.

ausdrücken zu können.³⁸³ Bereits in den 1960er Jahren versucht sie aus der Enge der Poetik des sozialistischen Realismus auszubrechen, indem sie sich verstärkt den ästhetischen Ausdrucksformen der literarischen Moderne zuwendet.³⁸⁴ Sie will der „prosaischen Banalität“³⁸⁵ entgehen und auf Erzählungen im strengen Sinn des Wortes verzichten. Als Formen einer neuen Art zu schreiben eignen sich z. B. das Tagebuch, der Gedankenstrom, die Erinnerungsarbeit und das Festhalten des episodenhaften Erlebens in seiner Unmittelbarkeit und Spontaneität. Die Hauptintention der Autorin beim Erzählen ist es, „wahrheitsgetreu zu erfinden auf Grund eigener Erfahrung“.³⁸⁶ Da die Objekte der Vergangenheit kaum objektiv wiedergegeben werden können, behauptet sie nie, es sei wirklich so gewesen, wie sie es erzählt; sie betont, dass es der eigenen Erfahrung und den vorhandenen Dokumenten nach so gewesen sein könnte. Dabei ist ihr größtmögliche Genauigkeit wichtig: „so ehrlich wie möglich, so genau wie möglich“.³⁸⁷

Die Suche nach einer anderen Art des Erzählens findet im *Kassandra*-Projekt ihre Fortsetzung. Die Einladung, Poetik-Vorlesungen in Frankfurt am Main zu halten, ist ein Anlass für die Autorin, unter neuen Bedingungen intensiver über die formalästhetischen Fragen nachzudenken; der Entstehungsprozess eines Kunstwerks, der Erzählung „*Kassandra*“, soll nachgezeichnet werden. Vor dem Hintergrund der zerstörerischen Tendenzen der politischen Gegenwart stellt Christa Wolf wiederholt nicht nur solche ästhetischen Formen wie die eindimensionale und lineare äußere Entwicklung sowie die Präsenz des allwissenden Erzählers in Frage, sondern auch sich selbst als Autorin:

Wenn ich ein poetologisches Problem jetzt schon formulieren darf, so ist es dieses: Es gibt keine Poetik, und es kann keine geben, die verhindert, daß die lebendige Erfahrung ungezählter Subjekte in Kunst-Objekten ertötet und begraben wird. (V 12)

³⁸³ „Im Idealfall sollten die Strukturen des Erlebens sich mit den Strukturen des Erzählens decken [...]“, heißt es in Wolfs autobiographischem Roman – Christa Wolf: *Kindheitsmuster*. Roman. Hamburg u. a. 1994, S. 365.

³⁸⁴ Vgl. Fußnote 327, S. 86.

³⁸⁵ Christa Wolf: Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann. In: *Die Dimension des Autors*, S. 86-100, hier S. 93. Die „Banalität schreibend zu besiegen“ versucht laut Wolf auch Ingeborg Bachmann, die „keine ursprüngliche Erzählerin“ ist, „wenn man darunter verstehen will, daß jemand unbefangenen Geschichten erzählen und sich selbst dabei vergessen kann [...]“ – ebd., S. 92f.

³⁸⁶ Dies.: *Lesen und Schreiben*, S. 481.

³⁸⁷ Dies.: Selbstinterview. In: *Die Dimension des Autors*, S. 31-35, hier S. 31.

Alles, was als objektiv und gesichert gilt, sollte hinterfragt werden – auch die Poetik-Vorlesungen selbst. Indem die Autorin ihre eigene Rolle als Vortragende anzweifelt, stellt sie sich bewusst den didaktischen Problemen und lädt zum Nachdenken ein. Sie sagt in aller Deutlichkeit, dass der Stoff unorganisiert, ungeordnet und kaum vermittelbar ist:

Vieles, das meiste vielleicht und Wichtigstes, bleibt ungesagt, auch wohl ungewusst, und das Gewebe – das übrigens, falls ich eine Poetik hätte, als ästhetisches Gebilde in ihrem Zentrum stünde – das Gewebe, das ich Ihnen nun vorlegen will, ist nicht ganz ordentlich geworden, nicht mit einem Blick überschaubar, manche seiner Motive sind nicht ausgeführt, manche seiner Fäden verschlungen. (V 12)

Diese Aussagen sind nicht bloß als Ansatz zu interpretieren, aus dem Schema einer Poetik im traditionellen Sinne auszubrechen bzw. eine Art ‚Anti-Poetik‘ anzubieten,³⁸⁸ sondern sie stehen darüber hinaus im Zeichen der sokratischen Ironie. Der Anfangssatz der Ersten Vorlesung „Eine Poetik kann ich Ihnen nicht bieten“ (V 11) übernimmt den ironischen Duktus des sokratischen Satzes „Ich weiß, dass ich nichts weiß“.³⁸⁹

Die abendländische Ästhetik mit ihrem „Regelkram“ (V 170) interpretiert Christa Wolf als einen Mechanismus der Ausgrenzung von Frauen, dem literarisch Widerstand zu leisten ist. Ihr Gedanke ist, dass keine strengen klassischen Formen benötigt werden, um die Realität ‚wahrhaftig‘ darstellen zu können. Das griechische Epos, das auf Eroberung und Gewaltausübung beruht, interessiert sie nicht: „Wem kann ich erzählen, daß die ‚Ilias‘ mich langweilt?“ (V 120) Die Autorin ist der Meinung, dass eine „Ästhetik des Widerstandes“ (ebd.) nicht zuletzt als ein Gegenpart zu solchen Texten wie „Ilias“ entwickelt werden muss, denn nur auf diese Weise kann der heutigen Wirklichkeit Rechnung getragen werden. In diesem Zusammenhang erscheint ihr das Gedicht „Erklär mir, Liebe“ von Ingeborg Bachmann als Beispiel für einen Text „von genauester Unbestimmtheit, klarster Vieldeutigkeit“ und der „Grammatik der vielfachen gleichgesetzten Bezüge“. (V 164) Es fasziniert sie, dass Bachmann um der ‚Authentizität‘ willen auf

³⁸⁸ Christa Wolf versucht – so A. Firsching – „innerhalb des institutionellen Rahmens die Institution und die vorgegebene Richtlinie ‚Poetikvorlesung‘ zu unterlaufen, ja mehr noch, subversiv zu erschüttern“ – Annette Firsching: Kontinuität und Wandel, S. 216.

³⁸⁹ Vgl. Sabine Eickenrodt: Ein lebendiges Kunstwerk?, S. 178.

den „Abstand, den bestimmte Formen geben“ (V 191), verzichtet; denn eine „Besessenheit muß Worte finden, die sich an das Ritual, das bändig, nicht halten kann, die sich an nichts halten kann, ungebändig ist, wild.“ (ebd.) Die neue, noch nicht missbrauchte Schreibweise richtet sich gegen die Poetik-Tradition des Aristoteles, die Gattungskonventionen und die erzählerische Objektivität; sie steht für Vieldeutigkeit und ‚subjektive Authentizität‘. An die Stelle einer „linearen Fabel“ (V 150), welche die Wirklichkeit nach Ansicht der Autorin nur beschreibend, d. h. verkürzend und verfälschend zu erfassen vermag, wird das Konzept eines „erzählerische[n] Netzwerks“ gesetzt:

Was bedeutet diese Erfahrung für eine Literatur, die keine großen lebenskräftigen Idealgestalten mehr schaffen, keine zusammenhängenden [...] Geschichten mehr erzählen will? Welche Art von Gedächtnis unterstützt die Prosa der V. Woolf? Warum sollte das Gehirn, das doch oft mit einem Netzwerk verglichen wird, die Erzählung einer linearen Fabel besser „behalten“ können als ein erzählerisches Netzwerk? Wie sonst könnte der Autor gegen die Gewohnheit angehen (die den Anforderungen der Zeit nicht mehr entspricht), Geschichte als Heldengeschichte zu erinnern? Die Helden sind auswechselbar, das Muster bleibt. (ebd.)

Die „Voraussetzungen einer Erzählung“ sind nicht bloß als Kommentare bzw. Dokumentation im strengen Sinne des Wortes konzipiert,³⁹⁰ sondern bilden eine ästhetische Einheit mit dem Werk „Kassandra“, welches in der Arbeitsfassung von Christa Wolf als „Fünfte Vorlesung“ (V 197) bezeichnet wird. Die anderen vier Vorlesungen bewegen sich an der Grenze zwischen Dokumentation und Fiktion. Die Illusion des fiktionalen Erzählens entsteht zum Teil dadurch, dass hier der Prozess der Textproduktion selbst zur Erzählung wird. Der fiktionale Charakter der Voraussetzungstexte lässt sich vor allem in der Vierten Vorlesung beobachten, wo in einer Art spiralförmigen Darstellungsweise diverse Stoffe ohne chronologische Reihenfolge präsentiert werden.³⁹¹ Die vier subjektiven Formen des Erzählens (der Reisebericht, das Arbeitstagebuch, der Brief und die Erzäh-

³⁹⁰ Die Autorin spricht von den Widerständen, die sich bei der Auseinandersetzung mit dem Material ergeben. „[I]ch mache Sie zum Zeugen dieses Arbeitsvorgangs“, sagt sie, aber „ich empfinde selbst scharf die Spannung zwischen den Formen, in denen wir uns verabredungsgemäß bewegen, und dem lebendigen Material, das meine Sinne, mein psychischer Apparat, mein Denken mir zuleiteten und das sich diesen Formen nicht fügen wollte.“ (V 12)

³⁹¹ Vgl. Anita Raja. Worte gegen die Übel der Welt, S. 123.

lung) behandeln den Stoff aus verschiedenen Perspektiven und stellen somit eine Alternative zur ‚objektiven‘ Schreibweise dar.

Eine Annäherung der Autorin an die literarische Figur bildet die Basis für die formaltechnische Gestaltung des Gesamtprojekts „Kassandra“. Christa Wolf beschreibt das erste literarische Zusammentreffen mit der Cassandra-Figur beim Lesen der „Orestie“ von Aischylos: „Ich sah sie gleich. Sie, die Gefangene, nahm mich gefangen, sie, selbst Objekt fremder Zwecke, besetzte mich. [...] Der Zauber wirkte sofort.“ (V 15f.) Je mehr die mythologische Cassandra Besitz von der Lesenden ergreift, umso deutlicher nimmt die zukünftige Erzählung in ihrer Vorstellung Gestalt an. Es geht hier um den „Wechsel der Aneignung/Annäherung und Distanzierung“³⁹² der Gestalt gegenüber, was auch die eigene Veränderung aufgrund der weitgehenden Identifikation mit ihr ermöglicht. Ein solches Verfahren der ‚Verschmelzung‘ mit der literarischen Figur trägt zusätzlich zur Auflösung der Grenzen zwischen dem fiktionalen Text und den faktualen „Voraussetzungen“ bei.

Die formaltechnische Gestaltung der Erzählung erweist sich gegenüber den berühmten Cassandra-Fassungen als innovativ. Der Protest gegen eine Verfestigung ästhetischer Gewohnheiten und eine drohende Zerstörung der Aussagekraft des poetischen Wortes drückt sich stilistisch in der Imitation der Mündlichkeit aus, denn Cassandra berichtet als Zeugin über den Untergang Trojas und ihr Leben. Der Wunsch, die Figur möglichst ‚authentisch‘ darzustellen, veranlasst die Autorin dazu, einen Inneren Monolog zu verwenden. Statt einer realistischen Objektivität setzt sie auf die subjektive Erinnerung einer Frau, welche den Großteil der Erzählung strukturiert. Solche traditionellen Gestaltungselemente literarischer Texte wie Anfang, Höhepunkt, Schluss, entsprechende Peripetien und Schicksalsentwicklungen sind in „Kassandra“ nicht zu finden; stattdessen wird hier wie in den „Voraussetzungen einer Erzählung“ eine Art ‚Gewebe‘ geschaffen, in dem viele Fäden zu einem Muster verschlungen sind. Die Probleme, welche sich dabei ergeben, werden von der Autorin selbst reflektiert; unvermeidlich sind sie, „weil eine Erzählung in der Zeit geschieht und weil die Zeit eben diese lineare Struktur

³⁹² Sigrid Weigel: Vom Sehen zur Seherin. Christa Wolfs Umdeutung des Mythos und die Spur der Bachmann-Rezeption in ihrer Literatur. In: Angela Drescher (Hg.): Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch, S. 169-203, hier S. 189. Auch Sonja Hilzinger spricht von einer „Ästhetik der Identifikation und der Empathie“ – Sonja Hilzinger (Hg.): Nachwort, S. 419.

hat.³⁹³ Die teilweise unlösbaren Widersprüche resultieren aus der Differenz zwischen Realität und ästhetischen Möglichkeiten; so schreibt Christa Wolf in ihr Tagebuch:

Erzähltechniken, die ja in ihrer jeweiligen Geschlossenheit oder Offenheit auch Denk-Muster transportieren. Empfinde die geschlossene Form der Cassandra-Erzählung als Widerspruch zu der fragmentarischen Struktur, aus der sie sich für mich eigentlich zusammensetzt. Der Widerspruch kann nicht gelöst, nur benannt werden. (V 154)

Auch die Arbeitsmaterialien zu „Medea. Stimmen“ legen die Ergebnisse einer „konzeptuellen Neuorientierung“³⁹⁴ bei der Beschäftigung mit dem mythologischen Stoff dar. Mit den in der Dritten Poetik-Vorlesung geäußerten Überlegungen zur Erzähltechnik nimmt Christa Wolf das Problem des poetischen Ausdrucks wieder auf. Die bereits im Cassandra-Projekt ausgeübte Kritik an den von Aristoteles formulierten Regeln für das Gestalten der Tragödie (vgl. V 167, 170f.) ist für die neue Mythos-Adaption insofern aktuell, als sie den antiken Medea-Stoff, der seine Prägung vor allem durch die berühmte Tragödie von Euripides erfahren hat,³⁹⁵ unter einem neuen Blickwinkel zu beleuchten versucht. Die Normen des Aristoteles, die dem Gesetz der Antinomie folgen (wie z. B. die Einteilung in gute und schlechte Charaktere), werden von Christa Wolf für das Leben und die Kunst als unbrauchbar eingeschätzt.³⁹⁶ In den hierarchisierenden und ausschließenden Bewertungskriterien sieht sie einen Ausdruck der dualistischen Denkweise und lehnt eine falsche Objektivität mitsamt der Autorität literarischer Gattungen entschieden ab. (V 170f.) Bei der Arbeit am Medea-Projekt wird die durch Euripides begründete stoff- und gattungsgeschichtliche Tradition radikal in Frage gestellt. Es geht der Autorin darum, „den mythologischen Stoff in unser Bewusstsein zurückzurufen und die Auslegungen des attischen Theaters zu hinterfragen, indem sie seine prädramatischen Wurzeln ergründet“.³⁹⁷

³⁹³ Ursprünge des Erzählens. Gespräch mit Jacqueline Grenz, S. 914.

³⁹⁴ Gudrun Loster-Schneider: Intertextualität und Intermedialität, S. 229.

³⁹⁵ An dieser Stelle sei ebenfalls die nicht weniger bekannte Tragödie von Seneca („Medea“) genannt, in der Medea in ihrer Mord- und Rachelust besonders furchterregend präsentiert wird.

³⁹⁶ „Der nachahmend gestaltende Künstler stellt handelnde Menschen dar. Die Menschen sind notwendig entweder gut oder schlecht“, liest die Autorin bei Aristoteles, „[d]ies entspricht etwa, dachte ich überrascht, den Kriterien, die unsere meisten Zeitungsrezensenten auch heute noch an Bücher stellen.“ (V 166)

³⁹⁷ Barbara Sörensen: Sprachkrise und Utopie, S. 116.

Ähnlich wie die „Voraussetzungen einer Erzählung“ geben die Begleitmaterialien zu „Medea. Stimmen“ Auskunft darüber, wie die Annäherung der Autorin an die verkannte mythologische Figur stattfindet und ihre eigene Version an Konturen gewinnt. Dass Medea in früheren Quellen nicht als Kindsmörderin, sondern als Heilerin fungierte, überrascht Christa Wolf nicht und dient ihr eher als eine Art Inspiration. Sie will Medea keinesfalls als eine „ungebrochene Heroine“³⁹⁸ darstellen, sondern die Figur in ihrer Widersprüchlichkeit zeigen. Zunächst zieht sie es in Erwägung, die zukünftige Geschichte in Form von verschiedenen konkurrierenden Versionen aufzuzeichnen oder ihr eine Kriminalromanstruktur zu geben.³⁹⁹ Letztendlich entscheidet sie sich für eine polyperspektivische Erzählweise auf Grundlage verschiedener ideologisch geprägter Stimmen, die isoliert und voneinander unabhängig in monologischer Form über Medea berichten. Alle Monologe sind so organisiert, dass nicht mehrere miteinander unvereinbare Varianten, sondern eine einheitliche Version entsteht und die ‚wahre‘ Medea im Laufe des Erzählens an Gestalt gewinnt. Wie in „Kassandra“ wird dem Leser statt des traditionell-linearen und chronologischen Erzählens eine komplexe Struktur in Form eines ‚erzählerischen Netzwerks‘ dargeboten; Erinnerungen und Assoziationen durchdringen das Text-,Gewebe‘.

Christa Wolfs spezifischer Umgang mit dem antiken Stoff erlaubt jeweils die Negerung bestimmter Elemente des semantischen Kerns und die gleichzeitige Neugestaltung mithilfe von Bestandteilen anderer Mythen, auf die sie beim Studium der antiken Quellen stößt. Sie greift auf die archaischen Elemente des Kassandra- und Medea-Stoffes zurück und erfindet nur wenige zusätzliche Figuren und Handlungen außerhalb der mythologischen Vorlagen.⁴⁰⁰ Die Innovativität ihrer Interpretationen gegenüber den Vorgängerversionen ist unter anderem die Art, wie sie die Handlungsstränge entwickelt, sie neu zusammensetzt bzw. umarbeitet.

³⁹⁸ Warum Medea? Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann, S. 52.

³⁹⁹ Vgl. Tagebuchaufzeichnungen. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): Christa Wolfs Medea, S. 18 u. 38.

⁴⁰⁰ Es geht ihr immer darum, „so wenig wie möglich [zu] erfinden und so viel wie möglich von dem zu verwenden, was man heute darüber weiß“ – Documentation, S. 106.

4.1.1 Zum Problem der Gattung

Das durch Aristoteles einst festgelegte System der literarischen Gattungen mit seiner Unterteilung in Epik, Lyrik und Drama gilt längst nicht mehr als Kanon, nach dem sich die Autoren zwangsläufig zu richten haben. Es gibt heutzutage keine normativen Poetiken mehr und das Überschreiten von Gattungsgrenzen gilt nicht länger als tadelnswerter Bruch mit der Tradition. Das Schwinden von klaren Identifikationsmerkmalen ist vom Autor beabsichtigt; er vermischt bewusst die Grenzen von Gattungen, nutzt gattungsfremde Elemente und schafft Werke mit paradoxen Gattungsbezeichnungen. Das Verschwinden der Fabel ist ein durchaus zeitspezifischer Faktor in der Entwicklung narrativer Formen; nicht die Gesetze der Darstellungspoetik regieren im modernen Roman und anderen narrativen Genres, sondern die der Reflexionspoetik.⁴⁰¹

Die Krise der Gattung, die in erster Linie eine ‚Krise des Romans‘ ist, wird auch zur persönlichen Krise der Autoren; sie sind keine „allwissende[n] und allmächtige[n] Götter in ihrem selbstgeschaffenen Universum“⁴⁰² mehr, die „Objektivität des Autors [ist] ein Hirngespinnst“,⁴⁰³ stellt Christa Wolf in ihrem programmatischen Essay „Lesen und Schreiben“ (1968) fest. Genrefragen bezeichnet sie daher als zweitrangig. Als eine ihr entgegenkommende ästhetische Ausdrucksweise betrachtet sie ‚Prosa‘, deren Möglichkeiten noch nicht ausgeschöpft seien, weil sie

in der Lage ist, die Vielschichtigkeit und Kompliziertheit unserer Zeit in interessanten Raffungen wiederzugeben. Eine Gattung, in der man Verhaltensweisen vorführen und zugleich über sie nachdenken kann, in der Synthese und Analyse methodisch möglich sind.⁴⁰⁴

Es liege ihr nicht, Lyrik zu schreiben, sagt die Autorin; ‚Prosa‘ sei für sie „die intimste Form“.⁴⁰⁵ In Bezug auf das Drama äußert sie, es sei schwer, „die Figuren aus sich herauszustellen, ganz zu objektivieren und in eine Konstruktion zu brin-

⁴⁰¹ Vgl. hierzu beispielsweise Manfred Schmelting: Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell. Frankfurt a. M. 1997, S. 55.

⁴⁰² Christa Wolf: Lesen und Schreiben, S. 484.

⁴⁰³ Ebd., S. 484. Damit greift Wolf auf die Erkenntnisse des theoretischen Begründers und wichtigsten Vertreters des ‚nouveau roman‘ Alain Robbe-Grillet zurück.

⁴⁰⁴ Dies.: Gegenwart und Zukunft. In: Die Dimension des Autors, S. 36-39, hier S. 38.

⁴⁰⁵ Aus einer Diskussion an der Ohio State University. Gespräch mit Christa und Gerhard Wolf. In: Die Dimension des Autors, S. 896-911, hier S. 907.

gen“;⁴⁰⁶ das erkläre auch, warum Frauen sich selten an das Drama heranwagen. Indem Christa Wolf die Bedeutung des Begriffs ‚Prosa‘ für sich heraushebt, grenzt sie sich explizit vom Begriff ‚Erzählung‘ ab. Mit ‚Prosa‘ meint sie nicht bloß ‚Erzählen‘ (auf alle Arten erzählender Literatur bezogen), sondern eine Darstellungsweise, die Biographisches, Dokumentation und Reflexion umfasst.⁴⁰⁷ Wenn etwas überwunden werden muss, dann sollte es erzählt werden:

Ich hatte nämlich erfahren [...], was es bedeutet, erzählen zu müssen, um zu überwinden; hatte erlebt, daß der Erzähler (aber ist das Wort noch am Platze? der Prosaautor also) gezwungen sein kann, das strenge Nacheinander von Leben, „Überwinden“ und Schreiben aufzugeben und um der inneren Authentizität willen, die er anstrebt, den Denk- und Lebensprozess [...] im Arbeitsprozess mit zur Sprache zu bringen, künstliche Kategorien fallenzulassen.⁴⁰⁸

Zwischen den großen literarischen Texten wendet sich Christa Wolf häufig kleinen Formen (wie z. B. Essay, Tagebucheintrag oder Brief) zu; laut eigener Aussage teilt sie den Drang des Zeitalters nach Dokumentation.⁴⁰⁹ Diese Formen hinterlassen einen fragmentarischen Eindruck und entsprechen einer Neuorientierung im Schreiben sowie einem neuen Lebensgefühl, das häufig mit dem Verlust eines ganzheitlichen Weltbildes korrespondiert.⁴¹⁰ Brief, Tagebuch und ähnliche Formen verleihen Authentizität und entfalten eine andere Wirkung als die sogenannten ‚objektiven Genres‘; der Leser ist frei in seinem Wahrnehmen, das durch die Absicht des allwissenden Erzählers nicht vordefiniert ist. Diese subjektiven Formen an der Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation fließen auch in die großen fiktionalen Texte mit ein, woraus sich die Mischformen ergeben. Sie faszinieren Christa Wolf schon früh bei Max Frisch: „Die geschlossene Form wäre das letzte, was ihn (oder uns) interessieren könnte.“⁴¹¹ Es ist aber vor allem die Domäne der Autorinnen, die authentische Erfahrung in ästhetischen Formen zum Ausdruck zu bringen, die weit vom Kanon entfernt sind.⁴¹²

⁴⁰⁶ Aus einer Diskussion an der Ohio State University, S. 907.

⁴⁰⁷ Vgl. Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann, S. 778.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 778.

⁴⁰⁹ Vgl. Christa Wolf: Tagebuch – Arbeitsmittel und Gedächtnis. In: Die Dimension des Autors, S. 13-27, hier S. 14.

⁴¹⁰ Vgl. hierzu auch Barbara Sørensen: Sprachkrise und Utopie, S. 9.

⁴¹¹ Christa Wolf: Max Frisch, beim Wiederlesen oder: Vom Schreiben in Ich-Form. In: Die Dimension des Autors, S. 166-174, hier S. 174.

⁴¹² Denn die schreibenden Frauen hätten schon immer die eher unkonventionellen Formen bevorzugt, in denen sie sich „ungezwungener, auch geselliger“ bewegen können, „als in den Strukturen

Reisebericht, Arbeitstagebuch und Brief sind persönliche und subjektive Formen des Cassandra-Projekts, da sie auf „Selbstaussage, Anrede und Dialog“⁴¹³ gründen. Die ersten beiden Vorlesungen („Ein Reisebericht über das zufällige Auftauchen und die allmähliche Verfestigung einer Gestalt“ und „Fortgesetzter Reisebericht über die Verfolgung einer Spur“) enthalten Überlegungen zum Schreiben, Erzählen und zur Erinnerung; Eindrücke, Emotionen und Begegnungen werden hier frei kombiniert. Laut S. Eickenrodt geht es dabei „nicht nur um die Thematisierung dessen, was die Berichte zu verhandeln hätten, sondern um das Programm der strukturellen Organisation dieses Berichtens selbst“.⁴¹⁴ Die Reise, die in der zweiten Vorlesung metaphorisch für die Suche steht, ist hier zusätzlich um das Motiv des Ariadne-Fadens ergänzt, das „in die Vortragsweise selbst übersetzt“⁴¹⁵ ist. Die als ein „Arbeitstagebuch über den Stoff, aus dem das Leben und die Träume sind“ präsentierte Dritte Vorlesung eröffnet in monologischer Form die Parallelen zwischen dem zu bearbeitenden Stoff und den Problemen der Gegenwart. In der Vierten Vorlesung mit dem Titel „Ein Brief über Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit, Bestimmtheit und Unbestimmtheit; über sehr alte Zustände und neue Seh-Raster; über Objektivität“ steht das Thema der ästhetischen Formensuche im Vordergrund. Dabei stößt Christa Wolf auf Werke anderer Schriftsteller, die für sie im Zusammenhang mit dem Cassandra-Projekt an Bedeutung gewinnen. Wie sie es bereits in ihren Essays über Bettine von Arnim und Karoline von Günderode zum Ausdruck brachte, eignet sich die Form eines Briefes besonders gut wegen seiner „Formlosigkeit“, um persönliche „Erfahrungen überliefern [zu] können, ohne sie deformieren zu müssen“.⁴¹⁶ Dabei setzt die Briefform Dialogizität und somit Offenheit voraus. Tendenziell bedient sich die Autorin umso mehr der offenen Formen des Schreibens in den Poetik-Vorlesungen, je stärker die Cassandra-Gestalt in ihrer Vorstellung an Konturen gewinnt.⁴¹⁷

von Roman und Drama“ – Christa Wolf: Fortgesetzter Versuch: Aufsätze, Gespräche, Essays. Leipzig 1980, S. 317.

⁴¹³ Sonja Hilzinger: Weibliches Schreiben als eine Ästhetik des Widerstands. Über Christa Wolfs „Kassandra“-Projekt. In: Angela Drescher (Hg.): Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch, S. 216-232, hier S. 220.

⁴¹⁴ Sabine Eickenrodt: Ein lebendiges Kunstwerk?, S. 49.

⁴¹⁵ Ebd., S. 49.

⁴¹⁶ Christa Wolf: Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an. Ein Brief über die Bettine. In: Die Dimension des Autors, S. 572-610, hier S. 601.

⁴¹⁷ Vgl. Sabine Eickenrodt: Ein lebendiges Kunstwerk?, S. 51.

Die Technik der Zusammenführung von verschiedenen literarischen Genres ergibt im Gesamteindruck ein höchst fragmentarisches Strukturbild, das unorganisiert erscheinen mag, da hier die begleitenden Umstände auf dem Weg zur fiktiven Erzählung teilweise nach dem Collage-Prinzip „nackt aufgeschrieben“⁴¹⁸ werden. Mit der Fragmentierung als Formprinzip lehnt sich die Autorin gegen die lineare und logozentrische Tradition auf. Diese literarische Technik trägt wesentlich zur Innovativität von „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ bei und wird in diesen Texten auf verschiedenen Ebenen umgesetzt. Sie manifestiert sich hierbei ähnlich wie in den „Voraussetzungen einer Erzählung“ in der Art, die Elemente verschiedener Gattungen in einem Text zu kombinieren. So ist „Kassandra“ keiner klaren Gattung zuzuordnen, obwohl Christa Wolf den Text mit scheinbarer Eindeutigkeit als ‚Erzählung‘ bezeichnet. Eine Erzählform, die ihr dafür in der Anfangsidee statt eines ‚Lehrstücks‘ vorschwebte,⁴¹⁹ entwickelte sich im Prozess der Arbeit in einer eigenen Gesetzlichkeit, „der ich folgen musste, die ich nicht beschädigen durfte“. (V 108) Die Abkehr von der ursprünglichen Intention deutet darauf hin, dass die Autorin dem Leser gerade keine fertigen Antworten liefern möchte. Vor allem aber lässt sie sich von der Inspiration leiten, um die Objektivierung des Erzählten zu vermeiden und Authentizität zu erreichen.

Als Begriff ist ‚Erzählung‘ alles andere als eindeutig; sie ohne Abgrenzung zur ‚Novelle‘ als eine „Darstellung der epischen Art mittlerer Länge“⁴²⁰ zu verstehen, wäre in diesem Fall kein ausreichendes Kriterium. Von einer traditionsgemäß in Raum und Zeit überschaubar verlaufenden, linearen Handlungsführung sowie von einem strengen Aufbau findet man in „Kassandra“ eher wenig. Die Anlehnung an die herkömmliche Form einer Novelle erweist sich als Bruch mit der Tradition, da die Geschichte Kassandras zu Beginn der Erzählung als bereits abgeschlossen präsentiert wird. Nicht die spannende Handlung und das Ergebnis, sondern die Entschlüsselung des bereits Geschehenen und die Prozesshaftigkeit rücken in den

⁴¹⁸ Ursprünge des Erzählens. Gespräch mit Jacqueline Grenz, S. 916.

⁴¹⁹ „Am Anfang habe ich tatsächlich nichts anderes gewusst als die simple Tatsache, die jeder kennt, wenn der Name Cassandra genannt wird [...]. Das hätte ein Tendenz- oder Lehrstück – in Prosa natürlich und nicht für die Bühne – werden können. [...] Diese tiefe sinnliche Erfahrung (Kreta, Mykenae) drängte das Lehrstück zurück [...]“ – ebd., S. 918.

⁴²⁰ Karl Konrad Polheim: Gattungsproblematik. In: ders. (Hg): Handbuch der deutschen Erzählung. Düsseldorf 1981, S. 9-16, hier S. 16. Polheim betrachtet zwar beide Begriffe als identisch, gesteht jedoch dem Begriff ‚Erzählung‘ Mehrdeutigkeit zu. Zur Mehrdeutigkeit des Terminus ‚Erzählung‘ vgl. auch Artikel „Erzählung“ in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1. Hg. v. Klaus Weimar u. a. Berlin/New York 1997, S. 517-522. Vgl. ebd. zum Begriff ‚Novelle‘, S. 725-731.

Fokus des Erzählens; der Weg Kassandras zum Endpunkt ihrer Entwicklung soll nachgezeichnet werden.⁴²¹

Die Bezeichnung ‚Erzählung‘ wird nicht als ein festes Gattungsmerkmal eingeführt, sondern suggeriert im Gegenteil Offenheit und Freiheit von jeglichen Gattungsfestschreibungen.⁴²² Es handelt sich hier um eine nur formal an die Tradition angelehnte Erzähltechnik, die das Geschehen vom Standpunkt der Hauptprotagonistin präsentiert, denn die Selbstreflexion der Figur sprengt den Rahmen des linearen Erzählens. Christa Wolf nimmt das Wort ‚Erzählung‘ geradezu genau, indem sie sich von den „Strukturen der Mündlichkeit“⁴²³ leiten lässt. Die Erzählung wird zum Akt der Kommunikation: Cassandra berichtet angesichts des Todes von ihren Erfahrungen, die in der Vergangenheit liegen und damit überhaupt erzählbar geworden sind. Die Erzählung ist auch das Objekt der Reflexionen Kassandras; sie „thematisiert sich selbst und versucht auch, sich neu zu definieren.“⁴²⁴

„Kassandra“ scheint am Modell der antiken Tragödie orientiert zu sein.⁴²⁵ Eine tragische Geschlossenheit wird dem Text durch die Bewahrung der Einheit des Ortes (Mykene), der Zeit (die letzten Stunden vor Kassandras Tod) und der Handlung nach dem klassischen Muster verliehen. Die Funktion der Exposition des dramatischen Geschehens sowie der Zeit- und Ortsangabe erfüllt die einleitende Passage als Prolog.⁴²⁶ Den dramatischen Modus unterstreicht auch die Wahl des Monologes, der traditionsgemäß einen Höhepunkt der Tragödie bildet. Den Monolog Kassandras in der „Orestie“ wandelt die Autorin um, indem sie ihn fortsetzt und die Selbstreflexion Kassandras zur Grundlage der eigenen Erzählung macht. Es handelt sich dabei um eine Inszenierung der Lebensgeschichte der Hauptfigur in Form von Gedanken, die hörbar oder lesbar nach außen getragen werden.

⁴²¹ Im Gespräch mit Joachim Walter sagt die Autorin, dass sie immer bereits zu Anfang über das Ende ihrer Figuren weiß und dies auch den Leser wissen lässt – vgl. *Unruhe und Betroffenheit*. Gespräch mit Joachim Walter, S. 756.

⁴²² Dass „Kassandra“ keine Erzählung im traditionellen Sinne ist, wird bereits in den ersten Kritiken registriert. Als einen „große[n] historisch-moralische[n] Essay, das, was man im Französischen ‚pensees‘ oder ‚reflexions‘ nennen würde“, interpretiert die Erzählung F. Raddatz und deutet dabei auf den Unterschied zwischen Christa Wolfs „Voraussetzungen“ und Thomas Manns „Tagebuch zum Dr. Faustus“ hin, welches als Werkbericht zum Haupttext seiner Meinung nach eher tauglich ist – vgl. Fritz-Raddatz: *Das Gedächtnis – eine andere Form des Sehens*.

⁴²³ Stefanie Risse: *Wahrnehmen und Erkennen in Christa Wolfs Erzählung „Kassandra“*. Pfaffenweiler 1986, S. 112.

⁴²⁴ Ulrike Growe: *Erfinden und Erinnern*, S. 146. Kassandras Erzählabsicht komme „einer Aufwertung des Genres Erzählung nahe“ – ebd., S. 148.

⁴²⁵ Vgl. Sabine Eickenrodt: *Ein lebendiges Kunstwerk?*, S. 182.

⁴²⁶ Vgl. Walter Jens (Hg.): *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. München 1971, S. 1, 19, 25.

Dass Christa Wolf ihre Erzählung mit dem Tod Kassandras enden lässt und damit formal an die Tradition der klassischen Tragödie anzuknüpfen scheint, mag zunächst paradox wirken, negiert sie doch in den Poetik-Vorlesungen eben diese tragische Dimension.⁴²⁷ Nach Meinung S. Weigels begründet Wolf in ihrer Neuumsetzung des antiken Stoffes die „Linie weiblicher Tragik“:

Dadurch, daß der Untergang Kassandras, der im Mythos als schicksalhafter erscheint, moralisch motiviert und als selbstbestimmte Alternative umgedeutet wird, tendiert die Erzählung dazu, den Mythos durch einen bürgerlichen Tragikbegriff und einen idealistischen Subjektbegriff zu ersetzen.⁴²⁸

Im Sinne der klassischen Tragödie interpretiert A. Stephens das Ende der Erzählung, er spricht zudem von einem Konflikt der schriftstellerischen Absichten in den Poetik-Vorlesungen.⁴²⁹ Dem ist zu entgegen, dass eine Erzählung, die den Geltungsanspruch der klassischen Ästhetik zur Diskussion stellt, an Kriterien ebendieser Ästhetik kaum gemessen werden kann. Die Autorin verbleibt nicht etwa, wie behauptet, in jenem klassischen Maß, das sie selbst angreift. Um einiges überzeugender erscheint die Position S. Eickenrodts: Ihrer Ansicht nach steht die Vorgehensweise der Autorin im Zeichen der sokratischen Ironie, denn als geübte Philologin weiß sie sich durchaus an den Regeln der klassischen Poetik zu orientieren, mehr noch – sie attackiert diese ironisch.⁴³⁰ „Welche Prophezeiung könnte uns noch überraschen [...]“, schreibt Christa Wolf, „[s]ind wir nicht jenseits aller Verkündigungen und Prophezeiungen, also jenseits der Tragödie?“ (V 37f.) Damit deutet sie an, dass die Probleme der heutigen Welt die Grenzen einer literarischen Tragödie sprengen würden; auch die Konflikte der attischen Tragödie seien vor diesem Hintergrund irrelevant. Cassandra verlässt den Rahmen der Tragödie

⁴²⁷ Vgl. hierzu beispielweise folgende Äußerung Christa Wolfs: „[E]s stellt sich heraus, dass ich – seit wann eigentlich? – Cassandra nicht mehr als tragische Figur sehen kann.“ (V 114)

⁴²⁸ Sigrid Weigel: Vom Sehen zur Seherin, S. 182f.

⁴²⁹ Vgl. Anthony Stephens: ‚Die Verführung der Worte‘ – von ‚Kindheitsmuster‘ zu ‚Kassandra‘. In: Manfred Jurgensen (Hg.): Wolf. Darstellung – Deutung – Diskussion. Bern u. a. 1984, S. 127-148, hier S. 135. Dabei scheint Stephens die Feststellung von W. Hinck zu übernehmen: ‚Zum anderen aber konnte [die Autorin] sich offenbar der unaufhaltsamen Gewalt, mit der in der antiken Vorlage die Ereignisse über Cassandra hineinbrechen, nicht entziehen. Der Stoff behauptet seine eigene Schwerkraft; am Ende ist die Seherin eine Heroine, die ohnmächtig in den Tod geht. So opfert Christa Wolf die Figur wieder der Tragödie [...]‘ – Walter Hinck: Die vielen Botschaften der Christa Wolf. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.04.1983.

⁴³⁰ Christa Wolf sei sich ‚der Unzulänglichkeit eines gattungspoetischen Formalismus hoch bewusst, denn um eine Gattungsdiskussion oder gar eine geschichtsphilosophische Bestimmung epischer oder dramatischer Formen allein kann es einer Autorin, deren Programm das ‚eingreifende Denken‘ ist, nicht gehen [...]‘ – Sabine Eickenrodt: Ein lebendiges Kunstwerk?, S. 180.

„nicht nur, weil ihre eigentliche Katastrophe bereits hinter ihr liegt, sondern auch, weil die zentrale ‚Bestimmung‘ des Tragischen für sie nicht mehr gilt“.⁴³¹ Sie verlässt „die expositionelle Determiniertheit einer *dramatis persona* und damit eines Charakters, der sich zwar aufklären, um keinen Preis jedoch selbst verändern darf.“⁴³²

Sowohl in der Darstellungsweise als auch im Umfang entspricht „Kassandra“ kaum den konventionellen Normen. Christa Wolf verwendet Elemente verschiedener Gattungen, denn sie sieht ihr Werk als ein offenes Gebilde an; dem Leser wird es überlassen, eine mögliche Bedeutung für sich zu erschließen. Die psychologischen, historischen, utopischen Anteile der Erzählung sowie der Prozess der Selbstwerdung Kassandras erlauben daher verschiedene Interpretationen: ob im Sinne eines psychologischen oder politisch-utopischen Romans, einer historischen Erzählung oder gar eines Entwicklungsromans.⁴³³

In mancher Hinsicht übernimmt Christa Wolf das in den Poetik-Vorlesungen thematisierte Verfahren Ingeborg Bachmanns, deren Geschichte der Franza eine Mischform ist,⁴³⁴ indem sie „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ als keinen Gattungen ganz entsprechende Erzählformen präsentiert. „Medea. Stimmen“ bezeichnet die Autorin zwar als ‚Roman‘, damit deutet sie jedoch nicht auf die Art der formalästhetischen Gestaltung hin, sondern für sie ist es in erster Linie ‚Prosa‘.⁴³⁵ „Medea. Stimmen“ ist insofern ein Roman, als er als die flexibelste narrative Form überhaupt große Freiheit des erzählerischen Ausdrucks ermöglicht. Der Verzicht auf die Fabel zugunsten eines den Gesetzen der Reflexion folgenden Erzählens und auf eine Erzählperspektive zugunsten eines Netzwerks von Stimmen ergibt eine komplexe Struktur. Von einem jeweils subjektiven Standpunkt wird die Geschichte Medeas von den Figuren reflektiert und dem Leser kenntlich gemacht. Da es sich um viele verschiedene Perspektiven handelt, kann der Text auch als ein polyphoner Roman⁴³⁶ bezeichnet werden, in welchem der Erzähler

⁴³¹ Sabine Eickenrodt: Ein lebendiges Kunstwerk?, S. 209.

⁴³² Ebd. 210.

⁴³³ Vgl. hierzu Annette Firsching: Kontinuität und Wandel, S. 230.

⁴³⁴ „Gebilde wie das, was sie als ‚Roman‘ unter die Leute brachte“. (V 190)

⁴³⁵ Vgl. den Untertitel des Romans sowie Wolfs Tagebucheintrag vom 7.11.1992: „[E]s wird ja nun doch wieder Prosa [...]“ – In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): Christa Wolfs Medea, S. 39.

⁴³⁶ In Anlehnung an Michail Bachtin ist ‚Polyphonie‘ als die „Vielfalt selbstständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtseine“ im Text zu verstehen. Von einer „echte[n] Polyphonie voll-

keinen bevorzugten oder übergeordneten moralischen Standpunkt zur erzählten Welt einnimmt und dementsprechend die einzelnen Geschichten nicht bewertet. In diesem Kontext ist auch die Verwendung von inneren Dialogen der Figuren zu betrachten, die sie in Gedanken mit anderen Personen führen.

Es ist nicht zu übersehen, dass auch „Medea. Stimmen“ über Merkmale eines dramatischen Werkes verfügt. Darauf deuten sowohl die Textkomposition als auch die Liste der beteiligten Figuren – dem Personenverzeichnis im Drama nicht unähnlich – hin. Als eine Art Prolog ist die kursive Eingangspassage anzusehen, in der durch einen Verweis auf eine verkaante mythologische Figur die erzählte Geschichte zum Teil vorweggenommen wird. Im weiteren Verlauf setzt sich der Text aus aufeinander folgenden Monologen der einzelnen Erzählstimmen zusammen.⁴³⁷ Die Verwischung der Grenzen zwischen dem narrativen und dramatischen Darstellungsmodus gestattet es außerdem, den Text als einen Gattungshybrid zu bezeichnen.⁴³⁸ Jedoch folgt die Autorin auch mit „Medea. Stimmen“ nicht bloß dem Traditionskanon, indem sie die Elemente des antiken Dramas übernimmt. Die Feststellung S. Eickenrodts in Bezug auf die Erzählung „Kassandra“ trifft auch auf „Medea. Stimmen“ zu:

Anstatt den traditionellen Formen radikal ihre Autorität aufzukündigen, verschreibt sich [die Autorin] vielmehr deren historischer Verbindlichkeit, weil sie in ihrer „Maßlosigkeit“ keine anderen Anhaltspunkte des Denkens zu finden vermag als eben gerade immer wieder nur jene der Tradition.⁴³⁹

Nicht als Huldigung der klassischen Tragödie, sondern als deren Zitat ist Christa Wolfs Verfahren zu verstehen. Auf ihre eigene Weise folgt die Autorin zwar der Tradition, gleichzeitig versucht sie diese zu überwinden und sich davon im kritischen Gestus abzugrenzen. Der ästhetische Schein im Sinne des klassischen Kanons wird auf der Textebene destruiert. Wie Cassandra steht auch ihre Medea-Figur jenseits der Tragödie, da die Vorstellung vom ‚Tragischen‘ sich gewandelt hat bzw. heutzutage relativ ist. Aufgrund des modernen Verlustes an Sinnkonti-

wertiger Stimmen“ ist die Rede, wenn die unterschiedlichen Sprecher im Text nicht einer Erzählinstanz untergeordnet sind, sondern als „Subjekte des eigenen [...] Wortes“ in Erscheinung treten. – Michail M. Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München 1971, S. 10ff. u. 26.

⁴³⁷ Dass diese Hör- und Rollenprosa bestens für eine szenische Umsetzung geeignet ist, beweisen die zahlreichen Bühnen-Adaptionen von Wolfs Roman.

⁴³⁸ Gudrun Loster-Schneider: Intertextualität und Intermedialität, S. 233.

⁴³⁹ Sabine Eickenrodt: Ein lebendiges Kunstwerk?, S. 37.

nuität findet in „Medea. Stimmen“ keine Katharsis als seelische Reinigung wie in der klassischen Tragödie statt – der Roman endet ohne Erlösung für Medea.⁴⁴⁰

4.1.2 Strukturierung des Erzählens

Die Erzählperspektive in „Kassandra“ erscheint nicht außerordentlich komplex, sondern überaus einheitlich und durchsichtig. So ist die Frage „Wer spricht?“, die auch als „die aufwühlende Frage“⁴⁴¹ von Wolfs Schaffen gilt, auf den ersten Blick unschwer zu beantworten. In der einleitenden Passage spricht eine im Text nicht näher bestimmte Erzählinstanz, die alles andere als im Sinne eines allwissenden Erzählers konzipiert ist:

Hier war es. Da stand sie. Diese steinernen Löwen, jetzt kopflos, haben sie angeblickt. Diese Festung, einst uneinnehmbar, ein Steinhäufen jetzt, war das letzte, was sie sah. Ein lange vergessener Feind und die Jahrhunderte, Sonne, Regen, Wind haben sie geschleift. Unverändert der Himmel, ein tiefblauer Block, hoch, weit. Nah die zyklisch gefügten Mauern, heute wie gestern, die dem Weg die Richtung geben: zum Tor hin, unter dem kein Blut hervorquillt. Ins Finstere. Ins Schlachthaus. Und allein. (K 5)

Nach der Einführung der Figur in der dritten Person – „Da stand sie“ (ebd.) – folgt der Satz, welcher den Wechsel zur ersten Person markiert: „Mit der Erzählung gehe ich in den Tod.“ (ebd.) Dieser Satz besitzt eine „Scharnierfunktion“,⁴⁴² da er die Stimme des Erzählers mit der Stimme Kassandras verbindet. Die Reflexion Kassandras, die den Rest des Textes bis auf die Schlusszene konstituiert, endet am gleichen Ort, an dem der Erzähler zum zweiten Mal das Wort ergreift und somit ihre Geschichte kreisförmig schließt. Auf der Ebene des Textes kommt es zu keinerlei Interferenzen zwischen den beiden Subjekten des Erzählens, formal gesehen sind die Erzählperspektiven streng voneinander getrennt. Die Anwesenheit des Erzählers ist auf ein Minimum reduziert; seine Positionierung am Anfang und am Ende des Textes schafft eine Art Rahmenerzählung, auf die sich seine Präsenz

⁴⁴⁰ Vgl. Barbara Sørensen: Sprachkrise und Utopie, S. 118.

⁴⁴¹ Bernhard Greiner: Wer spricht? Kontinuität und Wandel des Erzählens im Schaffen Christa Wolfs. In: ders.: Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen. Frankfurt a. M. 1986, S. 103-130, hier S. 103.

⁴⁴² Thorsten Wilhelmy: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 220.

beschränkt. Die Gestaltung der Anfangs- und der Endpassage fällt ähnlich aus. Es handelt sich um jeweils wenige Sätze, wobei sich der Schlussparagraf auch motivisch auf die Eingangspassage bezieht; der Blick des Erzählers auf das steinerne Löwentor von Mykene in der Endpassage weist auf die Ausgangssituation der Erzählung hin: „Hier ist es. Diese steinernen Löwen haben sie angeblickt. Im Wechsel des Lichts scheinen sie sich zu rühren.“ (K 164)

Die Anfangspassage und die Schlusszene übernehmen tatsächlich die Funktion eines Rahmens, in den die Reflexionen Kassandras als Binnenerzählung eingebettet sind. Eine solche Rahmenkonstruktion setzt mindestens zwei Erzählinstanzen voraus: einen Erzähler der Rahmenhandlung und einen Erzähler, der die Binnenerzählung hervorbringt und darin als Figur in Erscheinung tritt.⁴⁴³ In der Sekundärliteratur herrscht Unklarheit in Bezug auf den Charakter der Rahmenerzählung in „Kassandra“, wie auch generell hinsichtlich der Frage „Wer spricht?“ in den Texten Wolfs. So ist es nach Ulrike Growe „nie eine fungierte Erzählperson [...], die rahmend bestimmte Texte umschließt, sondern immer die Autorin, die sich auch als solche zu erkennen gibt.“⁴⁴⁴ Der Einsatz des anonymen Erzählers wird häufig an den von Christa Wolf selbst genannten autobiographischen Impuls der „Kassandra“-Erzählung gekoppelt, der für Authentizität sorgt. Das Autobiographische ist hier jedoch sehr reduziert, genau genommen auf den ersten Absatz und die drei Schlusssätze. Die Ausgangssituation und die Endpassage in „Kassandra“ korrespondieren mit dem Blick der Ich-Erzählerin der „Voraussetzungen“ auf die Reste der Festung von Mykene während der Griechenlandreise.⁴⁴⁵ Dies lässt in der Tat auf die Gemeinsamkeiten zwischen der anonymen Erzählinstanz in „Kassandra“ und dem Subjekt des Reiseberichtens in den „Voraussetzungen“, das sich im autobiographischen Pakt als reale Autorin Christa Wolf zu erkennen gibt, schließen. Damit scheint sich zu realisieren, was Wolf unter der ‚vierten Dimension‘ des Erzählens versteht. Dennoch können das Plädieren für ‚eingreifendes‘

⁴⁴³ Vgl. Artikel „Rahmenerzählung“ in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, S. 214f.

⁴⁴⁴ Ulrike Growe: Erfinden und Erinnern, S. 128. In den meisten Texten Wolfs wird „eine Einheit von Autorin, fiktivem Erzähler und zum Teil auch Leser evoziert“, so Growe – ebd., S. 164. Weitere Forscher vertreten die Meinung, dass die Grenze zwischen der Erzählinstanz und dem Ich der Autorin fließend erscheint; es sei schwer zwischen ihnen zu trennen. Vgl. z. B. Stephanie Jentgens: *Kassandra*, S. 213.

⁴⁴⁵ In den „Voraussetzungen“ beschreibt die Erzählerin, wie sie während der Reise nach Mykene die mythische Cassandra in der antiken Bearbeitung von Aischylos imaginiert: „Jetzt steht sie zwischen den kyklopischen Mauern. Vom Tor her starren die Löwen sie an, die jetzt kopflos sind. Sie muss hinein.“ (V 99)

Denken und die Poetik der ‚subjektiven Authentizität‘ nicht als Beleg für die Gleichsetzung der realen Autorin mit der Erzählerfigur im fiktionalen Text herangezogen werden. ‚Zeitgenossenschaft‘ und ‚Koordinate der Tiefe‘ als poetische Schlüsselbegriffe sowie die engagierte Haltung Christa Wolfs werden sonst mit autobiographischem Schreiben verwechselt. Es ist anzunehmen, dass die Ähnlichkeit zwischen dem Subjekt der Rahmenerzählung und der realen Autorin intendiert ist, jedoch ist es mit ihr nicht identisch, sondern fiktiv. Nicht die reale Autorin öffnet und schließt den erzählerischen Raum in „Kassandra“, sondern ihre Erzählerfigur.⁴⁴⁶

Im Text ist darüber hinaus eine Verschränkung des Rahmenerzählers mit der Ich-Erzählerin Cassandra zu verzeichnen. Als ein Indiz darauf kann der optisch hervorgehobene Satz der Eingangspassage gelten: „Mit dieser Erzählung gehe ich in den Tod.“ (K 5) Es bleibt offen, ob er noch dem Erzähler oder bereits eindeutig Cassandra gehört; das hier auftauchende ‚Ich‘ ist in seiner Funktion ambivalent.⁴⁴⁷ Eine eventuelle Personalisierung der Erzählinstanz, die ihren Status der Anonymität verliert und mit der Ich-Erzählerin ‚verschmilzt‘,⁴⁴⁸ findet in der Endpassage statt, was durch den Wechsel vom Imperfekt zum Präsens zusätzlich betont wird: „Hier ist es.“ (K 164) Somit könnte es sich um die Imagination der Wahrnehmungen einer mythisch-historischen Person handeln – als spreche hier tatsächlich eine historische Cassandra, eine authentische Stimme. Der Erzähler ist demnach nicht als distanziert objektiver Zeuge der ‚wahren‘ Geschehnisse gedacht, sondern er ist selbst an der Geschichte Kassandras subjektiv beteiligt. Dass seine Funktion über die Rolle des Chronisten hinausgeht, wird zudem aus einem der Erzählung vorangestellten Zitat aus dem Gedicht Sapphos ersichtlich:⁴⁴⁹ „Schon wieder schüttelt mich der gliederlösende Eros, / bittersüß, unbezähmbar, ein dunkles Tier.“ (K 5) Das Zitat hebt die Bedeutung sinnlichen Erlebens hervor und verweist auf das in den „Voraussetzungen“ thematisierte Ergriffensein der

⁴⁴⁶ „Das Fingieren einer Geschichte und eines sie präsentierenden Erzählers ist Sache des Autors [...]“ – Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. 2. Aufl. Berlin 2008, S. 82. Schmid bemerkt, dass die Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler durchaus zu einem hermeneutischen Problem werden kann, wenn die ‚indizialen Zeichen‘ im Text auf beide Instanzen hinweisen – (ebd.).

⁴⁴⁷ Auch die Erzählerin der „Voraussetzungen“ muss immer wieder an die Zeit denken, die ihr noch verbleibt. Die Tagebuchaufzeichnungen geben das sie beherrschende Endzeitgefühl wieder – vgl. z. B. V 118 u. 140.

⁴⁴⁸ Vgl. Ulrike Growe: *Erfinden und Erinnern*, S. 128.

⁴⁴⁹ Vgl. hierzu Sabine Eickenrodt: *Ein lebendiges Kunstwerk?*, S. 22f.

Erzählerin von der Cassandra-Gestalt: „Die Gefangene nahm mich gefangen [...] besetzte mich. [...] Der Zauber wirkte sofort.“ (V 15f.) Demnach ist zu vermuten, dass der Zustand des exstatischen Ergriffenseins bis hin zur ‚Verschmelzung‘ auch auf den Erzähler des Rahmens zu übertragen ist, der trotz aller erzählperspektivischen Differenzen auf diese Weise eine enge Verbindung mit Cassandra selbst eingeht.

Ambivalent ist ebenfalls die Wirkung der von der Autorin gewählten Form eines Inneren Monologs. Es ist ein logischer Schritt in Richtung einer modernen Erzählung, welche das Subjekt und die Identifikation mit ihm in den Mittelpunkt stellt. Cassandra wird zum Sprachrohr der Autorin. Auch das Hineinversetzen des Lesers in eine literarische Gestalt soll auf diese Weise erreicht werden. Der Monolog ermöglicht die maximale emotionale Annäherung an die Figur; der Blick auf ihre Innenwelt hat eine kathartische Wirkung.⁴⁵⁰ Die psychische Situation des Subjekts wird in den Vordergrund gestellt, um den „Übergang vom Unterbewusstsein zum Bewusstsein festzuhalten und zu zeigen, wie das sprechende Subjekt zu den neuen Schlüssen kommt“.⁴⁵¹ Dieses psychologische Erzählen ist darauf ausgerichtet, den schmerzhaften Weg der Subjektwerdung nachvollziehbar darzustellen.

Die Form des Inneren Monologs bestimmt die Grundstruktur des Textes nur formal. Cassandra spricht nicht wirklich, sie ist stumm; sie anders ‚sprechen‘ zu lassen „wäre unglaubwürdig, unmöglich“.⁴⁵² Ihr ‚Sprechen‘ ist jedoch nur scheinbar ein Denken ohne Adressat, denn indem sie sich in einen Dialog mit sich selbst begibt, wird sie zum Adressaten der Erzählung. Nicht zu vergessen ist der Leser als ein weiterer Adressat, mit dem auf diese Weise eine Kommunikation angestrebt wird. Die Gedanken Kassandras werden nicht in geordneter Chronologie, sondern in Assoziationsform wiedergegeben. Die Erzählung ist episodenhaft und fragmentarisch, was nicht zuletzt in der Funktionsweise des Gedächtnisses begründet liegt.⁴⁵³ Trotzdem ist die Erzählwirklichkeit in Kassandras Monolog nicht so alogisch, dass die Zusammenhänge zwischen den Sinneseinheiten nur schwer zu erkennen sind – sie weist Kohärenz auf. Es liegt kein echter Bewusstseins-

⁴⁵⁰ Zur Katharsis in den Texten Wolfs vgl. Gabriele Pleßke: Zum Kathartischen bei Christa Wolf. In: DDR-Literatur der sechziger und siebziger Jahre. Jena/Tbilissi 1985, S. 91-96.

⁴⁵¹ Karen H. Jankowsky: Unsinn/anderer Sinn/neuer Sinn: Zur Bewegung im Denken von Christa Wolfs „Kassandra“ über den Krieg und die ‚Heldengesellschaft‘. Berlin u. a. 1989, S. 5.

⁴⁵² Ursprünge des Erzählens. Gespräch mit Jacqueline Grenz, S. 915.

⁴⁵³ Vgl. S. 125ff. zur Funktion der Erinnerung in den Texten Wolfs.

strom⁴⁵⁴ vor, in dessen Prozess die Gedanken mit freien und schnellen Sprüngen zwischen den einzelnen Themen ganz unvermittelt wiedergegeben werden. Es ist „kein naturalistischer Monolog“,⁴⁵⁵ der die Arbeit des Gehirns nachahmt, sondern ein organisierter Gedankengang, der aber gleichzeitig vom Subjekt des Denkens nicht gesteuert werden kann: „Es denkt in ihr, sie kann es nicht abschalten.“⁴⁵⁶ Christa Wolf bringt den Monolog in Form, organisiert ihn, damit er nicht nur ‚Stoff‘ bleibt. Der Text wirkt nicht inkohärent, obwohl auf die Fabel und Handlung im traditionellen Sinne verzichtet wird.

Das Zitat aus einem Essay von 1978 („welchen Grad von Freiheit und Unabhängigkeit verleiht die Kunst, der Zwang zur Form!“)⁴⁵⁷ zeigt den paradoxen Wunsch der Autorin, sich von den Formzwängen zu befreien, wobei gleichzeitig der Gedanke einer dialektischen Freiheit in der Formgebundenheit mitschwingt.⁴⁵⁸ „Kassandra“ wird eine einheitliche Form verliehen. Im Vergleich zu den heterogenen „Voraussetzungen“ ist die Erzählung homogen, denn „eigentlich ist es so, daß man mehr Form, mehr Organisation braucht, wenn der Stoff sehr zerreißen ist.“⁴⁵⁹ Das In-Form-Bringen erzielt eine Objektivierung des Beschriebenen, so gewährt der Innere Monolog vor diesem Hintergrund nicht nur die Möglichkeit der Identifikation mit der Figur, sondern auch Distanz dem Stoff gegenüber. Neben der Rahmenerzählung dient ein solcher Monolog der Inszenierung von Kassandras ‚authentischer‘ Stimme und somit der neuen Variante des Mythos, „ohne den Inszenierungscharakter anzudeuten“.⁴⁶⁰

Die Struktur der Voraussetzungstexte dient dazu, den Eindruck der Geschlossenheit, den die strenge Form der Erzählung hinterlässt, zu zerstören. Die von der Autorin selbst benannte Widerspruchsstruktur des Textes – „[e]mpfinde die geschlossene Form der Kassandra-Erzählung als Widerspruch zu der fragmentari-

⁴⁵⁴ Zu dieser Begriffsverwendung vgl. z. B. Matias Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 6. Aufl. München 2005, S. 186f. Vgl. ebd. zum Begriff ‚Innerer Monolog‘, S. 189f.

⁴⁵⁵ Ursprünge des Erzählens. Gespräch mit Jacqueline Grenz, S. 915.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 915.

⁴⁵⁷ Christa Wolf: Der Schatten eines Traumes, S. 536.

⁴⁵⁸ Vgl. Heidi Gidion: Wer spricht? Beobachtungen zum Zitieren und zum Sprechen mit der eigenen Stimme an Christa Wolfs Günderröde- und Kassandra-Projekt. In: Angela Drescher (Hg.): Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch, S. 204-215, hier S. 212.

⁴⁵⁹ Ursprünge des Erzählens. Gespräch mit Jacqueline Grenz, S. 916. Die Form sei „Schutz gegen das Unorganisierte, Wilde, Zerstörerische der Konflikte, die mit dem Stoff aufkommen und ausgedrückt werden müssen [...]“ – (ebd.).

⁴⁶⁰ Thorsten Wilhelmy: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 222.

schen Struktur, aus der sie sich für mich eigentlich zusammensetzt“ (V 154) – kann im Sinne eines ‚offenen Kunstwerks‘ „synthetisierend“ gelesen werden: als „Miteinander von Vieldeutigkeit und intentional eindeutiger Geschlossenheit der Form, von assoziativem, zirkulärem und prozessual-linearem Aufbau“.⁴⁶¹

Die Gestaltung des Erzählens im zweiten mythologischen Projekt „Medea. Stimmen“ weist Parallelen zu „Kassandra“ auf. Eine Erzählerfigur, die in der kursiv gesetzten Eingangspassage bzw. Vorrede des Romans spricht, macht sich gleichzeitig als ‚erste‘ Stimme neben den bereits im Titel benannten Stimmen kenntlich und tritt zusätzlich zu ihnen als Medium hinzu. Vergleichbar mit der Erzählung „Kassandra“, in welcher die Erzählinstanz formal gesehen ganz unbestimmt und unmarkiert ist, wird hier die Form ‚Pluralis Majestatis‘ verwendet:

Wir sprechen einen Namen aus und treten, da die Wände durchlässig sind, in ihre Zeit ein, erwünschte Begegnung, ohne zu zögern erwidert sie aus der Zeittiefe heraus unseren Blick. (M 9)

Die durchaus passive Rolle dieser Erzählinstanz wird im letzten Satz der Eingangspassage deutlich: „[J]etzt hören wir Stimmen“. (M 10)

Die Eingangspassage hat die Funktion, die „erwünschte Begegnung“ (M 9) mit der ‚wirklichen‘ Medea-Gestalt im Roman zu inszenieren. Der Wir-Erzähler verweist gleich zu Beginn auf die falsche Variante der bekannten Medea-Geschichte und warnt den Leser vor dem „Dunkel der Verkennung“ und der „Selbstverkennung“ (ebd.) sowie vor Fehltritten. Die Eingangspassage spiegelt daher eine Auseinandersetzung mit dem Mythos wider; die Begegnung mit der mythischen Gestalt ist nicht nur in die Vergangenheit gerichtet, sondern enthält einen Verweis auf eine Konfrontation mit zeitgenössischen Konfliktstrukturen. Die Notwendigkeit der Beschäftigung mit den eigenen Verkennungen korrespondiert mit dem „schmerzhaft[e]n Vorgang“ (M 10), der durch das „Aufeinandertreffen der Epochen“ (M 10) ausgelöst wird. Der Wir-Erzähler vertritt die Gegenwartsperspektive derer, die den Blick zu Medea in die Zeittiefe werfen und erfüllt gleichzeitig die Funktion der Vorausdeutung.

⁴⁶¹ Gudrun Loster-Schneider: „Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer“, S. 401.

Der Wir-Erzähler nähert sich Medea „schrittweis [...], mit Scheu vor dem Tabu, gewillt den Toten ihr Geheimnis nicht ohne Not zu entreißen“. (M 9) Obwohl er sich in seiner Erkenntnisfähigkeit als durchaus mächtig erweist, da er einen Schlüssel besitzt, „der alle Epochen aufschließt“ (ebd.), ist er kein allwissender Erzähler. Seine Funktion ist es, die Zeitgenossen und die zukünftigen Rezipienten vor der allgemeinen Verkennung zu warnen und zwischen den Stimmen „aus der Tiefe der Zeit“ (ebd.) und dem Leser zu vermitteln. Die Eingangspassage kennzeichnen zwei Aspekte: die Appellstruktur und der Gegenwartsbezug. Es handelt sich dabei um „eine poetologische Selbstverständigung [...], die durch die Wir-Form den Leser mit einbezieht“.⁴⁶²

Im Vergleich zu „Kassandra“ ist die Vorrede in „Medea. Stimmen“ länger gefasst und optisch deutlich von den unmittelbar darauf folgenden Monologen einzelner Stimmen hervorgehoben. Die Wahl der kursiven Schrift für die Vorrede und deren Trennung vom übrigen Text mit Hilfe eines neuen Seitenanfangs verdeutlichen den ambivalenten Wunsch der Autorin, die Distanz zum erzählten Stoff bei gleichzeitigem Streben nach Authentizität beizubehalten. Sie trennt die Erzählebenen – die des Wir-Erzählers und der anderen Stimmen – streng voneinander, so dass die Reflexionen der jeweiligen Figuren ohne Eingriffe von außen stattfinden. Laut R. Ketzer Umbach versucht die Autorin das eigene Ich zu „maskieren“,⁴⁶³ indem sie die Neuerzählung des Mythos durch die Einführung von wertenden Stimmen legitimieren lässt; gemäß ihrem Konzept der ‚subjektiven Authentizität‘ wird die ‚Wahrheit‘ auf verschiedene Stimmen verteilt. Damit wird impliziert, dass ein solches „verdecktes Schreiben“⁴⁶⁴ die logische Folge der Angriffe auf die Person Christa Wolfs als moralische Instanz durch das deutsche Feuilleton im Jahre 1990 ist. Es erscheint in diesem Zusammenhang nachvollziehbar, dass die Autorin mit der Technik mehrerer gleichberechtigter und unterschiedlich geprägter Stimmen gleichsam auch den alten Kritiken entgentreten will, welche ihre Neuerzählung des Cassandra-Mythos als zu bestimmend und

⁴⁶² Martin Beyer: Das System der Verkennung, S. 82.

⁴⁶³ Die Form der literaturgeschichtlichen oder „mythologischen Maskerade“ diene ihrer Ansicht nach häufig der Thematisierung der eigenen ‚Sprachlosigkeit‘ im Werk Christa Wolfs – Rosani Ketzer Umbach: Schweigen oder Schreiben, S. 203. Ketzer Umbach verweist in diesem Zusammenhang auf einen Tagebucheintrag Wolfs aus dem Jahr 1993: „Wann werde ich überhaupt je noch einmal ein Buch über eine ferne erfundene Figur schreiben können; ich selbst bin die Protagonistin, es geht nicht anders, ich bin ausgesetzt, habe mich ausgesetzt [...]“ – Christa Wolf: Auf dem Weg nach Tabou, S. 298.

⁴⁶⁴ Rosani Ketzer Umbach: Schweigen oder Schreiben, S. 203.

sicher im Ton bewerten.⁴⁶⁵ Der Erklärungsansatz Ketzer-Umbachs, der das Biographische in den Vordergrund rückt, stellt sich jedoch als zu einseitig dar, da dabei das eigentlich ästhetische Potential der Mehrstimmigkeit nicht erkannt wird. Die künstlerische Umsetzung der Pluralität der Sichtweisen erscheint mir in diesem Zusammenhang wichtiger als eine Maskierungsabsicht der Autorin.

Bereits der Titel „Medea. Stimmen“ rückt nicht nur den Inhalt, sondern auch die Form in den Vordergrund; auf diese Weise wird das Kompositionsverfahren angekündigt. Im auffällig präzise ausgearbeiteten und vor der kursiven Eingangspassage platzierten Stimmenverzeichnis werden die Hauptstimmen durch Namen markiert, während weitere Stimmen als „andere Personen“ (M 7) bezeichnet werden. Die Zahl der Stimmen-Monologe ist auf den ersten Blick nicht gleichmäßig verteilt: Medea gehören vier Monologe, jeweils zwei Mal sprechen Jason und Akamas, jeweils ein Mal Agamedea, Glauke und Leukon. So kommt der Text insgesamt auf elf Monologe. Bei der näheren Betrachtung erweist sich eine solche Struktur als durchaus durchdacht: Die Ausgestaltung der vier monologischen Kapitel, in denen Medea selbst spricht, folgt einer „achsensymmetrische[n] Rahmenkonstruktion“⁴⁶⁶ und ist durch ihre „feste rhythmische Platzierung“⁴⁶⁷ gekennzeichnet; Medea spricht am Anfang und am Ende sowie an vierter und viertletzter Stelle; der Mittelpart gehört Glauke.

Das Zustandekommen der Handlung in einem Text, der sich nur aus Stimmen zusammensetzt, reizt zur weiteren Lektüre. Die Form der monologischen Berichte der Ich-Erzähler zeigt deutliche Parallelen zu „Kassandra“; schließlich gewährleistet der Innere Monolog auch hier jeweils „eine größere Intensität und eine stärkere Identifikation mit der Figur [...], die sich vielleicht auf den Leser überträgt“;⁴⁶⁸ aber auch die psychische Erlebniswelt des Subjekts kann so besser zuta-

⁴⁶⁵ Neben der Einführung einer ‚maßgebenden‘ Stimme und der verpönten Geschlossenheit der „Kassandra“-Erzählung werden der Autorin massive extratextuelle Steuerungsmaßnahmen und die Neigung zum ausdrücklichen Kommentar vorgeworfen. So fasst beispielsweise Frauke Meyer-Gosau diese Ansichten zusammen, indem sie vom „edlen Pathos einer Wahres kündenden priesterlichen Literatur“ berichtet – Frauke Meyer-Gosau: Sehnsucht nach der Vormoderne. Christa Wolfs „arger Weg“ zur gesamtdeutschen Autorin. In: Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren. Tendenzen, Gattungen. Hg. v. Walter Delabar und Erhard Schütz. Darmstadt 1997, S. 268-285. Auch Werner Ross spricht von einer deutlichen „Neigung zur Predigt“ – Werner Ross: *Kassandra kämpft für die Frauen*, S. 5.

⁴⁶⁶ Gudrun Loster-Schneider: *Intertextualität und Intermedialität*, S. 239.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 239.

⁴⁶⁸ *Documentation*, S. 108.

ge treten. Gleichzeitig entscheidet sich die Autorin für die Neutralität der Ich-Form, um sich eines Urteils enthalten zu können.⁴⁶⁹ Ein besonders prägnantes Beispiel eines Inneren Monologs ist der erste Bericht Medeas. In einem fragmentarischen Rückblick, im Strom von Gedanken und Assoziationen verbinden sich Elemente der aktuellen Gegenwart mit den Momenten der weit zurückliegenden Vergangenheit. Dass es sich hier um einen fieberhaften Traumzustand handelt, wird bereits am Anfang nahe gelegt:

Traumsprache. Vergangenheitssprache. Hilft mir heraus, herauf aus dem Schacht, weg von dem Geklirr in meinem Kopf, warum höre ich das Klirren von Waffen, kämpfen sie denn, wer kämpft, Mutter, meine Kolcher, höre ich ihre Kampfspiele in unserem Innenhof, oder wo bin ich, wird denn das Geklirr immer lauter. Durst. Ich muss aufwachen. Ich muss die Augen öffnen. (M 13)

Der Erzählfluss gewinnt kontinuierlich an Struktur, als Medea die Ereignisse des Vorabends in ihrem Gedächtnis zu rekonstruieren beginnt:

Es ist nämlich so: Entweder bin ich von Sinnen, oder ihre Stadt ist auf ein Verbrechen gegründet. [...] ich bin ganz klar, mir ist ganz klar, was ich da sage oder denke, ich habe ja den Beweis gefunden. (M 15)

Auch die Monologe anderer Figuren folgen in der Regel der Logik der Assoziationen und zeichnen sich durch einen Wechsel von Sinneseinheiten aus. Auf eine bestimmte Erzählstimme angewiesen, nimmt der Leser die Realität der Gedankenmonologe aus einer jeweils subjektiven Perspektive wahr, verfolgt die Assoziationsketten nicht von außen, sondern von innen.⁴⁷⁰ Abgesehen davon, dass die sprechenden Personen stets die vergangenen Ereignisse reflektieren müssen, verlaufen ihre monologischen Berichte im Großen und Ganzen chronologisch; die Kontinuität des Erzählens wird nicht unterbrochen; die Geschichte wird in ihrer Entwicklung gezeigt. Das Vergangene wird nicht im Nachhinein als eine abgeschlossene Handlung präsentiert, sondern die Stimmen erfüllen eine kommentierende Funktion in Bezug auf den Verlauf der Geschichte. Den Anfang setzt Medea selbst, indem sie sich an die Ereignisse des Vorabends halb im Traum erin-

⁴⁶⁹ Vgl. Documentation, S.108.

⁴⁷⁰ Zu ‚Innensicht‘ vgl. z. B. Jürgen Petersen: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart/Weimar 1993, S. 67f.

ner. Im zweiten Monolog wird das Geschehen durch Agameda bestätigt; sie verweist zudem darauf, dass eine Intrige in Gang gesetzt wurde. Im dritten Monolog berichtet Akamas, dass die gegen Medea gerichtete Vernichtungsmaschine nicht mehr zu stoppen ist. Ihre Kulmination erreicht die Geschichte im Monolog Glaukes, deren schwankende Haltung die Situation widerspiegelt. Weiterhin erfährt der Leser, wie die Geschichte an ihr Ende gelangt: Medea wird vor Gericht gestellt und aus der Stadt verbannt.⁴⁷¹ Den Kern der Handlungskonstruktion bildet im Roman der von Medea entdeckte Frevel: „ihre Stadt ist auf ein Verbrechen gegründet.“ (M 15) Ob es sich wirklich um eine Tatsache (in Rahmen der Romanfiktion) handelt, wird erst in den Monologen anderer Figuren angedeutet, später bestätigt und letztendlich bewiesen.

Das ‚Netzwerk‘ aus mehreren Stimmen kann als Ausdruck, aber auch als Versuch der Auflösung von Verkennung interpretiert werden.⁴⁷² Die Form des Romans scheint bewusst darauf angelegt zu sein, um die verschiedenen Perspektiven zu verbinden und eine Art Kommunikation zwischen den Sprechern zu etablieren, so dass eine einheitliche Version entsteht. Die Zusammenführung wird intendiert, „durch jede einzelne ‚Stimme‘ lediglich angestrebt“,⁴⁷³ auf der Erzählebene jedoch nicht erreicht. Der von Medea entdeckte Frevel wird von fast allen direkt oder indirekt angesprochen, allerdings nie im Gespräch mit anderen. Von allen Figuren bemüht sich nur Medea um einen Dialog, dabei wendet sie sich gedanklich an Personen, die entweder abwesend oder verstorben sind (z. B. an ihre Dienerin Lyssa, an die Mutter oder an den Bruder Absyrtos). Im Vergleich dazu sind die Monologe anderer Figuren mehr Selbstgespräche. Die Kommunikation ist auf der Erzählebene nicht möglich.

⁴⁷¹ In ihrem dritten Monolog sagt Medea kommentierend: „Die Zeit wird knapp.“ (M 188) „Sprachlosigkeit steht mir bevor.“ (M 190) „Jetzt werden die großen Türen des Saals aufgeschlagen. Jetzt bekommt der Bote Bescheid, der draußen auf seinen Auftritt gewartet hat. Jetzt geht er los, kommt näher. Jetzt packt mich die Sehnsucht nach all den Tagen, die sie mir rauben werden. [...] Jetzt habe ich sie alle hinter mir gelassen. Der Bote ist da.“ (M 192)

⁴⁷² Vgl. Irmela von der Lühe: „Unsere Verkennung bildet ein geschlossenes System“, S. 9. Der Roman spiele auf narrativer und semantischer Ebene mit den zentralen Begriffen der antiken Tragödie wie ‚Verkennung‘ und ‚Verblendung‘, ‚Erkenntnis‘ und ‚Aufklärung‘ – vgl. ebd.

⁴⁷³ Gerhard Rupp: Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 318.

4.1.2.1 Strukturen der Erinnerung

In irgendeiner Form werde ich immer wieder dazu gedrängt, mich zu erinnern, oder eine Figur, die mit mir in einer Verbindung steht, sich erinnern zu lassen. Nur das kann ich für realistisch halten; das ist meine Art, Realismus zu produzieren [...]. Die Erfahrung in meinen Sätzen ist im Grunde meine eigene Erfahrung, eine Gestalt oder innere Erlebnisse zu sehen.⁴⁷⁴

Christa Wolf versteht „Erinnern, Sich-Erinnern und Erzählen“ als eine Einheit und hält jede Form von Erinnerungsverlust durch eine Person oder ein Volk für gefährlich: „Ein Motiv für das Entstehen des Erzählens ist, wenn wir es historisch betrachten, daß die Mitglieder einer Gesellschaft [...] es brauchten, sich erinnert zu fühlen.“⁴⁷⁵ Die kritische Rekonstruktion der Vergangenheit im Medium der Erinnerung dient der Befreiung des Verdrängten und Unterdrückten und ermöglicht Identitätsfindung.

Die Griechenlandreise dient in den Poetik-Vorlesungen dazu, die Konfrontation der Erzählerin mit dem Ort aufzuzeigen, an dem sie sich des eigenen Bildes von Cassandra erst richtig im Klaren wird.⁴⁷⁶ Diese Ausgangssituation nachahmend, wird die Rekonstruktion der Erinnerungen der Protagonistin in der „Kassandra“-Erzählung mit einem melancholischen Bild inmitten der antiken Ruinen eingeleitet. Die Integration der Erinnerungen ins Erzählgewebe ist nicht ungewöhnlich für die Schreibweise der Moderne.⁴⁷⁷ Ähnlich wie der Hauptprotagonist in Prousts Erinnerungsroman erkennt auch Cassandra, dass die Vergangenheit einzig in ihrer Erinnerung bewahrt werden kann und versucht diese einzufangen. Die Schlusszene in der Tragödie des Aischylos, in der Cassandra in die Zukunft schaut und das Schicksal Agamemmons sowie den Untergang seines Hauses prophezeit, wandelt die Autorin um und gestaltet die Erzählung als eine in die Vergangenheit gerichtete Erinnerung. Mit der Rückschau der Prophetin knüpft sie an „einen we-

⁴⁷⁴ Documentation, S. 109. Im programmatischen Essay „Lesen und Schreiben“ spricht die Autorin von „kunstvoll zurechtgeschliffenen“ Erinnerungsbildern, „Medaillons“, die jeder mit sich herumträgt – Christa Wolf: Lesen und Schreiben, S. 478-481.

⁴⁷⁵ Ursprünge des Erzählens. Gespräch mit Jacqueline Grenz, S. 928.

⁴⁷⁶ Dieses Vorgehen entspricht dem von W. Benjamin beschriebenen Vorgang der Erinnerung: „So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren als genau den Ort bezeichnen, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde [...]“ – Walter Benjamin: Ausgraben und Erinnern, S. 100f.

⁴⁷⁷ Ein Roman der Erinnerung ist M. Prousts „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“.

sentlichen Punkt des Sehertums [an], der über den Unheilsverkündigungen zu-
meist vergessen wird: die Fähigkeit, in jede Richtung der Zeit schauen zu können,
um zu lehren oder aufzuklären. Jedes Sehen ist somit mit der Erinnerung an Ver-
gangenes verknüpft.“⁴⁷⁸ Die subjektive Rekonstruktion wird sehr genau betrieben:

Dies alles, das Troia meiner Kindheit, existiert nur noch in meinem Kopf. Da
will ich es, solange ich Zeit hab, wieder aufbaun, will keinen Stein vergessen,
keinen Lichteinfall, kein Gelächter, keinen Schrei. (K 35)

Dabei weiß Cassandra nur zu gut, „[w]ie schnell und gründlich man ver-
gisst“. (K 17) In ihrer ‚erinnernden Reflexion‘ finden nicht nur bestimmte Ereig-
nisse ihren Platz, sondern vor allem die damit zusammenhängenden subjektiven
Empfindungen, welche in seelischen und körperlichen Reaktionen Ausdruck fin-
den. Die Grenze zwischen freiwilliger und unfreiwilliger Erinnerung schwindet,
die Verknüpfung der Zeitebenen vollzieht sich beinahe unbemerkt, dem Vorgang
einer lebendigen Erinnerung nicht unähnlich; die Erzähl- und Reflexionsebene
sind so in ihrer Bezogenheit aufeinander zu verstehen.⁴⁷⁹ Da es sich um das Re-
konstruieren einer ‚erwünschten Legende‘ handelt, präsentiert die Erzählung ein
Nicht-bis-zum-Ende-Wissen und -Sprechen. Sie ist „im Spannungsfeld zwischen
erinnernder Erfindung, die die Weite ausfüllt und erfindender Erinnerung, die an
Wahres, an Überliefertes anknüpft“,⁴⁸⁰ angesiedelt; Erinnern und Erfinden ergän-
zen sich. Die Erinnerung Kassandras, die am „äußersten Rand [ihres] Le-
bens“ (K 7) um der Versicherung ihrer selbst willen einsetzt, ist nach U. Growe
bereits Erfindung: „Da alles zerstört ist, dessen sie sich erinnert, ist alles doppelt
verloren, nicht nur vergangen, sondern ganz ohne Dasein.“⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Ulrike Growe: Erfinden und Erinnern, S. 142. Dies korrespondiert auch mit der folgenden Pas-
sage aus der Studie von K. Lederberger: „Während der Historiker aber nur in der Vergangenheit
lebt, erkennt der Prophet die ganze Zeit und gibt eine Lehre der Geschichte der Vergangenheit,
Gegenwart und Zukunft, denn in allem schaut er das innere Wesen des Geschehens [...]“ – Karl
Lederberger: Cassandra. Bild der Prophetin in der antiken und insbesondere in der älteren abend-
ländischen Dichtung. Freiburg 1941, S. 45. Diese Studie wird von Christa Wolf als eine von vielen
Quellen, die ihr bei der Arbeit am Cassandra-Projekt zugefahren sind, im Literaturverzeichnis zu
den „Voraussetzungen“ angeführt.

⁴⁷⁹ Bereits im Essay „Lesen und Schreiben“ notiert die Autorin in Bezug auf die „Vielschichtigkeit
an Erlebnismöglichkeiten“: „Im Bewusstsein der Gegenwart [...] schreibe ich über einen *früheren*
Vorgang, während dessen Ablauf ich mich – eine Kette von Assoziationen entlangastend – nicht
nur an noch frühere Ereignisse, sondern auch an vergangene Gedanken und Erinnerungen erinnerte
und mir zu allem übrigen noch die Möglichkeit aufstieg, das alles könnte später einmal in der
Zukunft (die in diesem Moment Gegenwart ist) auf irgendeine Weise bedeutsam werden. Zum
Beispiel, indem ich es beschreibe [...]“ – Christa Wolf: Lesen und Schreiben, S. 466.

⁴⁸⁰ Ulrike Growe: Erfinden und Erinnern, S. 143f.

⁴⁸¹ Ebd., S. 143.

Wenn Gedächtnisarbeit einen erzählerischen Vorgang bedeutet, in dessen Verlauf jene Momente zur Sprache gebracht werden sollen, die unter Einwirkung des Bewusstseins in Vergessen zu geraten drohen, dann ist in Kassandras Fall die Entstehung des Wunsches nach der Sehergabe ein solcher Augenblick, der ihre Selbstreflexion in Gang setzt. Die unmarkierte Frage „Warum wollte ich die Sehergabe unbedingt“ (vgl. K 6 u. 12) wiederholt sich und strukturiert den Erinnerungsprozess. Eine Gedächtnisarbeit, die neben der Rückschau auch die Innenschau der Erinnerung mit einschließt, fordert vom Leser, dass er sich darauf einlässt und damit identifiziert. Die ‚Berührung‘ mit dem Leser, d. h. die Erschütterung seines Inneren, die dadurch zustande kommt, ist schließlich eine Grundvoraussetzung für das Schreiben der Autorin.⁴⁸² Der Faden der Erinnerung, den Cassandra abspulen lässt, ist wie ihr Weg zu sich selbst „verworren, verschlungen und verknotet“.⁴⁸³ Die ständige Wiederholung bestimmter Themen und Motive sowie ein Netz aus Anspielungen erfordern die gesteigerte Aufmerksamkeit des Lesers. Szenen und Gedanken ziehen vor dem inneren Auge der Erzählerin vorbei; die erstarrten Bilder der Erinnerung werden dank der Magie des Unbewussten lebendig:

Ist es ein Bild? Ein frühes, sehr frühes Bild, das schwimmt und das ich, wenn ich meine Aufmerksamkeit ruhig schweifen lasse, vielleicht einfangen kann. Ich blicke abwärts. Etwas wie ein Menschenzug, erhobene Gesichter, dicht an dicht, gedrängt in der engen Straße unter mir. Bedrohlich, gierig, wild. Schärfer. Schärfer. Ja: der stille weiße Mittelpunkt. Ein Knabe, ganz in Weiß, am Strick den weißen jungen Stier. In all der Wildheit der unberührbare weiße Fleck. Und das erregte Gesicht der Amme, auf deren Arm ich bin. (K 42)

Im Prozess der Erinnerung entwirft Cassandra „Zeit aus sich selbst heraus“;⁴⁸⁴ das Erinnernte wird „nicht erzählerisch mitgeteilt, sondern im sprachlichen Vorgang

⁴⁸² Vgl. Christa Wolf: Lesen und Schreiben, S. 474. In ihrem Essay über Max Frisch spricht sie von der Katharsis und der persönlichen Anteilnahme am Geschehen, wenn sie dem Selbstversuch Frischs zu folgen versucht – Max Frisch, beim Wiederlesen, S. 171. Vgl. auch Bernhard Greiner: Die Schwierigkeit, ‚Ich‘ zu sagen, S. 96: „Lässt der Leser sich auf Identifikation mit dem Gedächtnisarbeit leistenden Erzähler-Ich ein, wird er dazu geführt, sich gerade jenen Schichten seiner Person zuzuwenden, die sich per definitionem gesellschaftlicher Lenkung entziehen: dem unter den Forderungen des Bewusstseins im Prozess der Ich-Bildung Verdrängten und dies aus einer Haltung, die im Vergessenen und Verdrängten das für das Ich Bewahrenswerte sucht.“

⁴⁸³ Vera Klasson: Bewusstheit, Emanzipation und Frauenproblematik, S. 135.

⁴⁸⁴ Sabine Eickenrodt: Ein lebendiges Kunstwerk?, S. 72.

des Erinnerns erst als Erkenntnis produziert“.⁴⁸⁵ Obwohl Gefühle wie Angst, Schmerz und Trauer in ihrem Gedächtnis dominieren, vermag Cassandra erzählend im Angesicht des Todes einiges schärfer zu sehen und gewinnt neue Erfahrungen. Dabei drängt sich der Eindruck auf, dass in ihren letzten Stunden durch das Erzählen der abgeschlossenen Begebenheiten und den gleichzeitigen Erkenntnisgewinn zwei verschiedene Prinzipien zusammenlaufen: „Erst hier kann sie sich auch alles eingestehen, was ihr widerfuhr, so als würden die Gedanken endgültig freigesetzt.“⁴⁸⁶ S. Risse zufolge kann das Ziel einer solchen Gedächtnisleistung im Sinne Freuds formuliert werden: Das gelebte Leben wird um des Wiederholens und Durcharbeitens willen erinnert.⁴⁸⁷ Diese Anmerkung greift jedoch zu kurz: Die Auseinandersetzung mit dem Verdrängten, Vertriebenen und Wahnsinn führt zum eigenen Ich, somit verfügt die Aufarbeitung der Vergangenheit über einen Zukunftsaspekt.

Ein Sprachgestus der Erinnerung liegt auch der Struktur des Romans „Medea. Stimmen“ zugrunde. Die erzählenden Personen müssen Erinnerungsarbeit leisten, in deren Folge das tief Verdrängte an die Bewusstseinsoberfläche geholt wird.⁴⁸⁸ Wie sich die Auseinandersetzung mit der verdrängten Vergangenheit mittels Erinnerungsarbeit jeweils gestaltet, hängt von der Person ab; „davon, welche persönlichen [...] *Schichten* zuvor durchstoßen werden müssen, um zu dem eigentlichen Kern hervorzudringen“.⁴⁸⁹ Eine Art ‚archäologische‘ Gedächtnisarbeit vollzieht z. B. Glauke, die von Medea dazu aufgefordert wird; der Blick „in die Tiefe“ (M 133) des Bewusstseins ermöglicht es, die wahren Ursachen für ihre psychische Krankheit aufzuspüren. (M 143)

⁴⁸⁵ Sabine Eickenrodt: Ein lebendiges Kunstwerk?, S. 73. Vgl. auch im Text: „Wofür ich, um es wenigstens zu denken, am Leben blieb. Am Leben bleibe, die wenigen Stunden.“ (K 8) „Hektors Schwur vertrauend, kein Grieche werde unsern Strand betreten, blieb ich im Apollon-Tempel vor der Stadt, von dem aus man bis hin zur Küste blickte. ‚Blicke‘ denk ich, doch es sollte heißen: ‚Blickt‘.“ (K 86)

⁴⁸⁶ Ulrike Growe: Erfinden und Erinnern, S. 150.

⁴⁸⁷ Vgl. Stefanie Risse: Wahrnehmen und Erkennen, S. 97. Nach Freud bedarf die Überwindung der inneren Widerstände nicht bloßer Benennung, sondern es ist nur in einem lang andauernden Prozess möglich: „Man muss dem Kranken die Zeit lassen, sich in den ihm nun bekannten Widerstand zu vertiefen, ihn durcharbeiten, ihn zu überwinden [...]“ – Sigmund Freud: Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. In: ders.: Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M. 1974, S. 205-215, hier S. 215.

⁴⁸⁸ „Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf einen und denselben Sachverhalt zurückzukommen – ihn auszustreuen wie man Erde austreut, ihn umzuwühlen, wie man Erdreich umwühlt [...]“ – Walter Benjamin: Ausgraben und Erinnern, S. 100.

⁴⁸⁹ Martin Beyer: Das System der Verknennung, S. 108f.

Medea ist Objekt vielfältiger, widersprüchlicher und verwirrender Reflexionen. Der Leser muss sich in einem „Stimmengewirr aus Rechtfertigungsrede und Erinnerungsbericht“⁴⁹⁰ zurechtfinden. Die Existenz einer öffentlichen und einer privaten ‚Wahrheit‘ im Roman⁴⁹¹ macht es ihm schwer, zwischen Wahrheit und Lüge auf der Textstrukturebene zu unterscheiden und den Wahrscheinlichkeitsgrad der Rückerinnerungen der Figuren zu bestimmen. Aufgrund der ungenauen Erinnerung mit all den Verschiebungen und Verzerrungen, die für eine restaurative Gedächtnisarbeit die Norm darstellen, wird eine Richtigstellung der Tatsachen bei den Stimmen teilweise bewusst vermieden. Ein Beispiel stellt die Verklärung der eigenen Vergangenheit und Herkunft durch die Kolcher dar, die als Exilanten Probleme mit der Integration in die Gesellschaft von Korinth haben. (M 71f.) Dass Medea ihren Bruder Absyrtos nicht getötet hat, sondern nur das Opfer einer Intrige ist, wird scheinbar von allen vergessen bzw. verdrängt. Erinnerung, Wahrheit und Lüge gehen eine Verbindung ein, ein Medea-Mythos wird geschaffen. Selbst Jason als Zeuge der tatsächlichen Geschehnisse kann bzw. will sich nicht genau erinnern (M 55), da er sich der ‚offiziellen Redeordnung‘ in Korinth anpassen muss, um zu Einfluss und Macht gelangen zu können. Die Geschichte vom Erwerb des Goldenen Vlieses und der Anteil Medeas daran werden in seiner monologischen Rede immer wieder verschleiert, verschwiegen und ungenau geschildert. Indem er behauptet, dass seine Wahrnehmung und sein Bewusstsein durch Medeas Zauberkünste von Anfang an getrübt waren, passt er sich der dominierenden Sprachregelung an. Anstatt seiner eigenen Erinnerung zu vertrauen, beruft er sich letztendlich auf die Legenden und Mythen des Volkes, die im Laufe der Zeit in Verbindung mit der Argonautenfahrt entstanden sind. Obwohl Jason die Lügen dieser Mythen zu erkennen vermag, wählt er um des eigenen Vorteils willen lieber das Vergessen.

Mehr als alle anderen ist Medea um die Genauigkeit der Erinnerung bemüht. Ein ehrlicher Umgang mit der Vergangenheit, die sie nicht vergessen kann und darf, ist ihr wichtig, da sie so nicht nur ihre eigene Unschuld beweisen, sondern auch die eigene Identität bewahren will. Die Notwendigkeit, die Erinnerungen festzuhalten, ist durch die grauenhaften Ereignisse in der Heimat Kolchis motiviert:

⁴⁹⁰ Irmela von der Lühe: „Unsere Verkennung bildet ein geschlossenes System“, S. 15.

⁴⁹¹ Vgl. Martin Beyer: Das System der Verkennung, S. 90.

[...] und wenn dein furchtbarer Tod mich etwas gelehrt hat, Bruder, dann dies, daß wir nicht nach unserem Belieben mit den Bruchstücken der Vergangenheit verfahren können, sie zusammensetzen oder auseinanderreißen, wie es uns gerade passt. (M 94)

Die Behauptung Agamedas, dass Medea sich in Bezug auf genau die gleichen Ereignisse „Gedächtnislücken“ (M 67) erlauben würde, beweist ihre Hassgefühle Medea gegenüber und ihre eigene Fähigkeit zu lügen. Sie nutzt auf diese Weise gezielt (wie die anderen Figuren zum Teil auch) „die Möglichkeit der Manipulation des unzuverlässigen Gedächtnisses“.⁴⁹² Allerdings fällt auch Medea die Durchforschung des eigenen Gedächtnisses und das Festhalten der schmerzhaften Erinnerungen nicht immer leicht. Sie erkennt selbst, dass die Bilder der Erinnerung trügerisch sind bzw. nicht mehr lebendig und versucht stets, die Erinnerung „mit Farben aufzufüllen“. (M 28)

Christa Wolf bemüht sich zwar, ihre Figuren mittels der Erinnerungstechnik glaubwürdig und ‚authentisch‘ darzustellen, jedoch ist sie sich der Schwierigkeit des Unternehmens, die mythischen Personen in die historischen Koordinaten zurückzuführen, durchaus bewusst. Die Rekonstruktion vom imaginierten historischen Bild von Cassandra und Medea ist als ein rein künstlerisches Mittel zu betrachten. Die Autorin erhebt nicht den Anspruch einer Richtigstellung der Begriffe im mythologischen Diskurs mit dem Ziel, einen wahren oder ursprünglichen Gehalt von Mythen aufzuzeigen, indem sie diese von ihrem Ende her rekonstruiert. Indem sie die Erinnerungen der Protagonisten zur Grundlage ihrer Neubesetzungen des Mythos macht, betont sie gleichzeitig die eigene fragende Haltung. Denn nicht die Rekonstruktion des tatsächlich Gewesenen steht im Vordergrund, sondern „[i]n einer archäologischen Erinnerungsarbeit wird die durch die Zeit fragmentierte Gestalt eines Vergessenen, die Gestalt eines möglichen Gewesenen rekonstruierend erinnert.“⁴⁹³ Die Texte vermitteln demnach keinen sicheren Ton, sondern kombinieren das Erfundene mit dem historisch Überlieferten in einem dialektischen Zusammenspiel. Indem Christa Wolf in einem rekonstruktiven Prozess die Mythen von ihrem Ende her erzählt, präsentiert sie jeweils das eigene subjektive Cassandra- und Medea-Bild.

⁴⁹² Martin Beyer: *Das System der Verkennung*, S. 91.

⁴⁹³ Ortrud Gutjahr: *„Erinnerte Zukunft“*, S. 77. Vgl. auch S. 73.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der Erinnerungsprozess in „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ von den Figuren problematisiert und in die Textstrukturebene Eingang findet. Die Protagonisten beschäftigen sich häufig mit nicht bewältigten Teilen ihrer eigenen Lebensgeschichte, dabei vertrauen sie teilweise ihren Erinnerungen nicht, da diese trügerisch erscheinen und dem Vergessen unterliegen. Weder Cassandra noch Medea leiden an Erinnerungsverlust; sie betrachten Erinnerungsarbeit als notwendig. Bei der Rückschau werden die früheren Bilder wie bei einer Ausgrabung Schicht um Schicht durchforscht; dabei gelingt es den beiden Figuren, das Unterdrückte und Verdrängte der jeweils eigenen Geschichte zu befreien und das eigene Ich zu gewinnen bzw. es zu bewahren, obwohl sie auf der fiktiven Erzählebene formal gesehen scheitern.

4.1.2.2 Zeit- und Raumverhältnisse

Das Bild einer Gestalt wie Cassandra ist fest an die beiden Orte ihrer Existenz – die Heimat Troja und die Fremde Mykene – gebunden, die sich dank Homer und Aischylos in allen späteren Versionen dieses Mythos wiederfinden. Diese Konstituenten des Cassandra-Mythos übernimmt auch Christa Wolf für ihre Erzählung, die sie mit einem konkreten Hinweis auf den Ort der Handlung eröffnet. Der Platz vor dem Löwentor von Mykene wird als ein mythischer und zugleich historischer Ort zu einem Treffpunkt und Ausgangspunkt des Erzählens für Personen aus verschiedenen Zeitepochen. Die fiktive Begegnung der Figur aus dem Mythos mit dem modernen Erzähl-Ich, welches von der reisenden Erzählerin der „Voraussetzungen“ wenig dissoziiert ist, wird auf diese Weise inszeniert. Der Satz „Mit dieser Erzählung gehe ich in den Tod“ (K 5) markiert neben dem Wechsel der Personalformen gleichzeitig eine Zeitgrenze zwischen der Stimme des Erzählers und Kassandras Stimme. Der historische Rahmen wird in diesem Augenblick überschritten, verschiedene Zeit- und Wirklichkeitsräume fließen ineinander. Das in die Gegenwart hineinragende, lebendige und sprechende Bild des Löwentors verweist bereits am Anfang auf das Finale der Geschichte, die in einem solchen vorausdeutenden Gestus faktisch vom Ende her erzählt wird. Dieses Bild ist nicht als ein Beweis der distanzierten Erzählerhaltung zu bewerten, sondern ein

solcher Anfang der Erzählung ist ein „spurensichernder“.⁴⁹⁴ An diesem Erinnerungsort kann die Vergangenheit nicht fest fixiert werden, das erzählende Subjekt mustert die „Landschaften des Todes“⁴⁹⁵ nicht kühl distanziert, sondern ist selber halb im Traum befangen und versucht „mit aller Kraft [...], sich durch das selbstvergewissernde Ordnen des Raumes zur Besinnung zu bringen.“⁴⁹⁶ Das gesicherte Erzählen wird auf diese Weise in Frage gestellt.

Die Gemeinsamkeit des Ortes bildet einen Kontrast zur Gestaltung verschiedener Zeitebenen: Das Sprechen der beiden Subjekte des Erzählens findet jeweils zu unterschiedlichen Zeitpunkten statt. Der Erzähler tritt in der Gegenwart auf, dagegen ist die Erinnerung Kassandras in die Vergangenheit gerichtet. Auch die Perspektive Kassandras ist durch den Wechsel der Zeitformen gekennzeichnet. Ihr Bericht setzt in der Gegenwart ein, im Bewusstsein des bevorstehenden Todes, bis zu welchem nur noch einige Stunden verbleiben; der Krieg um Troja liegt bereits vor der Gegenwartszeit der Figur. Die innere Zeit der Erinnerung hat eine eigene Dauerhaftigkeit, sie ist auf mehrere Jahre ausgedehnt; die auf die Gegenwartszeit beschränkte Außensicht ist dahingegen auf ein Minimum reduziert. Unterbrechungen in der Reflexion erfolgen von außen, begleitet vom Einbruch der Gegenwartszeit. Die Gegenwart Kassandras, in der ihr Erzählen situiert ist, umfasst einen Tagesablauf, der mithilfe des Sonnenstandes und Lichtes immer wieder markiert wird.⁴⁹⁷ Die Wahrnehmung der Gegenwart erfolgt sinnlich im Vergleich zur reflexiven Vergangenheitserinnerung.

Die Rückschau erfolgt größtenteils in Form des Imperfekts. Da sie aber der Assoziationslogik untergeordnet ist, wird der Übergang zwischen den verschiedenen Zeitperioden nicht markiert und geschieht ohne weitere Vorankündigung. Jedoch lässt sich die chronologische Reihenfolge in Bezug auf die erinnerten Lebensperioden durchaus rekonstruieren. Vor den Augen Kassandras vergehen mehrere Lebensabschnitte: die Zeit der Kindheit und des Träumens vom Priesterindasein; die Zeit des Reifens und der Vorbereitung auf das Priesteramt; die Zeit des Vor-

⁴⁹⁴ Vgl. Sabine Eickenrodt: Ein lebendiges Kunstwerk?, S. 104f.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 104.

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ Vgl. z. B. im Text: „Die Sonne hat den Mittag überschritten. Was ich begreifen werde, bis es Abend wird, das geht mit mir zugrund.“ (K 8) „[D]ie Angst. Die sprang mich an [...]. Vor diesem letzten Tor. Als der Himmel aufriß und die Sonne auf die steinernen Löwen fiel, die über mich und alles hinwegsaht und immer hinwegsehn werden.“ (K 11)

kriegs und des Kriegs; die Zeit als Sklavin auf dem Schiff von Agamemnon und schließlich die kurze Zeitspanne, in der sie, vor dem Tor von Mykene stehend, ihre Geschichte reflektiert. An diese grob umrissenen Zeitspannen sind die Erfahrungen der Ich-Erzählerin gebunden, die ihre Entwicklung begleiten und verschiedene soziale Rollen widerspiegeln.

Durch den Wechsel vom Imperfekt zum Präsens – „Das Licht erlosch. Erlischt. Sie kommen“ (K 164) – wendet sich Cassandra gedanklich wieder dem Moment der aktuellen Gegenwart am Ende ihrer Erzählung zu. Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen in einem Satz, die erzählte Zeit fällt mit der Erzählzeit zusammen. Die Erzählung Kassandras endet nicht nur am selben Ort, sondern auch noch am selben Tag. Die Zeiten treffen auch dann aufeinander, als der Erzähler des Rahmens zum Schluss wieder das Wort ergreift und die Geschichte Kassandras in einem Kreis schließt: „Hier ist es. Diese steinernen Löwen haben sie angeblickt. Im Wechsel des Lichts scheinen sie sich zu rühren.“ (ebd.) In dieser Endpassage wird der zeitliche Abstand zwischen den beiden Subjekten des Erzählens durch die fast wortwörtliche Wiederholung vom Bild der Löwen in der Präsensform noch einmal betont.⁴⁹⁸ Die steinernen Löwen dienen – so T. Wilhelmy – als eine Art historisches Requisit der Authentisierung des Erzählten,⁴⁹⁹ so dass durch die Existenz des Ortes die Existenz der vergangenen Zeit beglaubigt wird. Jedoch nicht einzig in dieser Funktion der stummen Zeugen der historischen Vergangenheit ist dieses Bild zu interpretieren. Das Löwentor von Mykene entwickelt einen metaphorischen Mehrwert: Es steht für Begegnung und Abschied und bildet die Schwelle zwischen Leben und Tod. Auch der Moment der Besinnung und Erkenntnis ist damit verbunden: Cassandra kommt zum Stillstand, die Zeit um sie herum bleibt stehen und wird verdichtet – das Ende eines Lebens muss reflektiert werden. Die Erzählung beschreibt den Werdegang eines Subjekts und stützt sich formal auf existente Orte, vermittelt jedoch gleichzeitig universale Werte, die keiner Fixierung in Raum und Zeit unterliegen. Das Zusammentreffen der Zeiten am Ende des Textes ist symbolisch zu verstehen; es bildet sich eine zeitliche Trias: Obwohl die Erzählung formaltechnisch in die Vergangenheit gerichtet ist, bezieht sie sich auf die gegenwärtige Zeit der Autorin und enthält eine Botschaft für die

⁴⁹⁸ Vgl. zu Anfang der Erzählung: „Hier war es. [...] Diese steinernen Löwen, jetzt kopflos, haben sie angeblickt.“ (K 5)

⁴⁹⁹ Vgl. Thorsten Wilhelmy: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 221.

Zukunft, da sie mit der apokalyptischen Darstellung der Ursprünge des kriegerischen Denkens eine Warnung an die Zeitgenossen und die künftigen Generationen ausspricht.

Die Erinnerungsbilder Kassandras sind räumlich strukturiert und bilden semantische Oppositionen.⁵⁰⁰ Eine metaphorische Topographie wird z. B. durch die „Semantisierung der Wirklichkeitsräume im Oppositionspaar Matriarchat vs. Patriarchat“ zum Ausdruck gebracht.⁵⁰¹ Die Erzählung baut auf einer starken Gegenüberstellung von zwei Welten auf: dem Königshaus (Troja) und der Skamanderwelt (Ida-Berg).⁵⁰² Als utopische Raumentwürfe bilden der Fluss Skamander und der Ida-Berg den Gegensatz zur dualistischen und totalitären Gesellschaft der Stadt. Das Leben an diesen beiden Orten verläuft im ursprünglichen, nicht entfremdeten und moralischen Existenzrahmen. Hier treffen sich die Gleichgesinnten, die Kriegsgegner, die Friedenliebenden – all diejenigen, die in Troja kein Leben, keinen Ort für sich finden, weil sie die Politik des Krieges nicht annehmen. Der Ida-Berg ist außerdem „eine Metapher für den Ort der Frau in der Geschichte“,⁵⁰³ ein ‚Zeitenloch‘, an dem das Leben der Frauen außerhalb der offiziellen Geschichte Trojas verläuft und die archaischen Lebensformen gepflegt werden. Hier vermag Cassandra sich selbst zu erkennen, indem sie die Welt Trojas allmählich als fremde und feindliche empfindet und die Welt der Frauengemeinschaft immer mehr als ihre eigene. Es ist ein Ort für ihr Sprechen: „Da entstand ein Schweigen, in das meine Stimme passte; nun hatte sie genau den Raum gefunden, der für sie vorgesehen war.“ (K 146)

Die Unterschiede zwischen diesen Welten und der Welt Trojas sind nicht nur räumlicher und logischer, sondern auch chronologischer Art, weil sie „im binären Schema von Anfang und Ende, Vergangenheit und Zukunft die Eckdaten von Trojas Entwicklungsprozess markieren“.⁵⁰⁴ Die Stadt Troja mit dem Königspalast als Zentrum steht für alles Offizielle, für den Krieg und die politischen Intrigen; hier

⁵⁰⁰ Zur Analyse der semantischen Oppositionen im Rahmen des Raummodells vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. München 1993.

⁵⁰¹ Gudrun Loster-Schneider: „Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer“, S. 390.

⁵⁰² Hierzu tritt auch der Griechenlager – eine Parallelwelt zu Troja, wo alles dem Prinzip des kriegerischen Denkens unterordnet ist.

⁵⁰³ Sonja Hilzinger (Hg.): Nachwort, S. 422. Vgl. auch S. 425.

⁵⁰⁴ Gudrun Loster-Schneider: „Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer“, S. 390. Nach Meinung von Loster-Schneider unterstützt die oppositionelle Grundstruktur des Textes eine feministische Lesart: Er kann als „feministischer Gegenmythos einer Heroine“ gelesen werden – (ebd.).

ist die patriarchale Ordnung fest verankert. Gleichzeitig repräsentiert der Palast den Ort sozialer Herkunft Kassandras und somit, zumindest am Anfang, ihre Heimat. Sobald sie die vorherrschenden Machtverhältnisse und die Strategien der Kriegsvorbereitung am Hofe von Priamos zu durchschauen beginnt, wird das Vaterhaus mitsamt seiner Innenhöfe für sie zum Ort der Fremde: „Ein Ring des Schweigens legte sich um mich. Der Palast, der heimatlichste Ort, zog sich von mir zurück, die geliebten Innenhöfe verstummten mir.“ (K 47) Ihren Höhepunkt erreicht diese Situation im Bild des mit Erde zugeschütteten Weidengeflechts im Heldengrab, in dem Cassandra auf Befehl des Vaters eingesperrt ist: „Mich haben sie bei tiefster Dunkelheit in aller Stille an einen Ort geführt, der mir schon immer unheimlich und bedrohlich war: das Heldengrab.“ (K 151) Es ist ein hermetischer, ambivalenter Raum, der Kassandras seelischen Tod und die gleichzeitige Befreiung ihrer selbst, des eigenen Ichs symbolisiert:

Es war der Schmerz, den ich doch zu kennen glaubte. Jetzt sah ich: Bisher hatte er mich kaum gestreift. Wie man den Felsen nicht erkennt, der einen unter sich begräbt, und nur die Wucht des Anpralls spürt, so drohte mich der Schmerz um den Verlust all dessen, was ich „Vater“ nannte, zu erdrücken. (K 153) Das war die Unterwelt. Doch ich war nicht begraben. (ebd.)

Kassandra soll in dieser zugespitzten Situation des Schmerzes nicht aufgeben, sich selbst erkennen und wie ein Phönix aus der Asche wiedergeboren werden.⁵⁰⁵ Diese Erfahrung Kassandras ist ähnlich wie ihre seelische Haltung vor dem Löwentor zeitlos und symbolisch. Beide Erkenntnisprozesse verlaufen parallel, sind untrennbar miteinander verbunden und ergänzen sich. Die Erzählung zum Schluss ist ohne Identitätsgewinnung in der Weide nicht möglich. In einem Weidengeflecht auf dem Beutewagen Agamemnons vor dem Löwentor lässt Cassandra ihren Gedanken freien Lauf. Der Beutewagen bringt sie nicht nur im konkreten Sinne nach Mykene, sondern auch zum Ort der Erkenntnis.

Auch im Roman „Medea. Stimmen“ werden anfangs keine konkreten Bezeichnungen in Bezug auf Ort und Zeit der Handlung geliefert. Ein klarer Gegenwartsbezug der Geschichte wird jedoch in der kursiven Eingangspassage ausdrücklich betont. Der im ersten Satz angekündigte Eintritt „in ihre Zeit“ (M 9) stellt gleich-

⁵⁰⁵ Vgl. Ulrike Growe: Erfinden und Erinnern, S. 160f.

sam eine Verbindung zur Vergangenheit her.⁵⁰⁶ Die Stimmen kommen „aus der Tiefe der Zeit“. (ebd.) Ähnlich wie in „Kassandra“ gerinnt die Zeit, so dass der Leser es sich beinahe sinnlich-konkret vorstellen kann, wie die Zeitalter schwinden und Jahrtausende unter enormem Druck schmelzen. Die Zeit wird in einem Augenblick überwunden, Vergangenheit trifft auf Gegenwart. Dieses Zeitbild ist eine Variation der Höllenfahrt in die Brunnentiefe der Vergangenheit, wie sie Th. Mann in seinem „Joseph“-Roman beschreibt. Auch hier ist eine ähnliche ‚Tiefen-Metaphorik‘ am Werk, die durch die Bewegung in die „Tiefe der Zeit“ zum Ausdruck gebracht wird.⁵⁰⁷ Medea wird zu einem Medium, in dem „die Zeiten sich treffen“ (ebd.) und in dem „wir, die Leser, auf ‚schmerzhaft‘ Weise unserer eigenen Zeit begegnen“.⁵⁰⁸

Auf der Figurenebene gibt es bereits deutliche Indizien in Bezug auf die zeitliche und räumliche Strukturierung des Erzählens. Im ersten Monolog Medeas wird die Stadt Korinth als Ort der Handlung eingeführt: „Ruhig. Ganz ruhig, eins nach dem anderen. Besinn dich. Wo bist du. Ich bin in Korinth. Der Feigenbaum [...]“ (M 14) Die tastende Erinnerung an die Untat, auf der Korinth gründet, geht mit einem schnellen Wechsel verschiedener Zeit- und Erzählebenen einher. Erinnerungen an die Zeit in Kolchis und die Gedanken an die aktuellen Vorgänge des Vorabends in Korinth überlagern sich in diesem Monolog. Der letzte Bericht Medeas findet nicht mehr in der Stadt, sondern am Ort ihrer Verbannung, in den Bergen außerhalb von Korinth, statt. Da er im Text nicht näher definiert wird, kann er als ein Ort der Leere bzw. als ein „Nicht-Ort“⁵⁰⁹ interpretiert werden. Medea führt hier keine soziale Existenz mehr, sie ist aus der Gesellschaft ausgeschlossen und einsam.

Die Abfolge von Monologen in einem „Nicht-Ort“ zu einer „Nicht-Zeit“⁵¹⁰ kann als eine implizite Botschaft an den Leser gedeutet werden, dass der Lebensent-

⁵⁰⁶ Laut Wilhelmy entspricht dies beinahe dem Eintritt in die primordiale Zeit des Mythos im Sinne von M. Eliade – vgl. Thorsten Wilhelmy: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 225.

⁵⁰⁷ „Zeittiefe“, „zurückfallen, vorbei an den Zeitaltern“, „hinab“. (M 9) Vgl. bei Thomas Mann: „Tief ist der Brunnen der Vergangenheit“; „es geht hinab, tief hinab unter Tag mit uns erbleichenden, hinab in den nie erloteten Brunnenschlund der Vergangenheit“; „dreitausend Jahre tief“ – Thomas Mann: Joseph und seine Brüder. In: ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 4. Frankfurt a. M. 1974, S. 9, 53, 54. Vgl. auch Thorsten Wilhelmy: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 225.

⁵⁰⁸ Barbara Sörensen: Sprachkrise und Utopie, S. 113.

⁵⁰⁹ Gerhard Rupp: Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 318.

⁵¹⁰ Ebd., S. 318.

wurf Medeas für jede Zeit und jeden Ort in der Geschichte steht. Gleichzeitig thematisiert der Roman die Suche nach einem Ort, obwohl am Ende der Geschichte feststeht, dass es für Medea keinen Ort auf der Welt und keine Zeit mehr gibt. Während Cassandra noch die Hoffnung auf „eine wenn auch nur ideelle Gemeinschaft, für die man sprechen und aus der heraus man sprechen kann“,⁵¹¹ bewahrt, existiert für Medea kein ‚Woanders‘ mehr. Auch einen imaginierten Ort in einer imaginierten Zeit gibt es für sie nicht, kein ‚Wo‘ und kein ‚Wann‘, wo sie hingehören könnte: „Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte.“ (M 218) Der einzige Fluchtort, der Medea vielleicht bleibt, ist „ein U-Topos, ein *Zukunftsraum*“.⁵¹² Christa Wolfs Roman steht für eine fortschrittliche Welt, in der Frauen wie Medea als Persönlichkeiten integriert und akzeptiert werden.

Das System der miteinander kontrastierenden topographischen Elemente ist im Roman bedeutend komplexer als in der Erzählung „Kassandra“.⁵¹³ Dem künstlerischen Raum fällt hier „eine *modellbildende Rolle*“⁵¹⁴ zu, denn ähnlich wie der Verlauf des Sündenbockmechanismus strukturiert die Gegenüberstellung von Räumen und Raumkategorien den Text. Die topographischen Oppositionspaare bilden Türme und Keller (‚oben‘ – ‚unten‘), Höfe und Paläste (‚offen‘ – ‚geschlossen‘). Diese Räume implizieren soziale Integriertheit bzw. Ausgeschlossenheit, Möglichkeit der freien Rede oder Unmöglichkeit der Kommunikation. Eine besondere Relevanz erhält die Gestaltung von Innen- und Außenräumen, die nach einem Wertungsprinzip gegenübergestellt werden. Die Innenräume stehen für strikte Regeln, Anpassung und Lügen; Außenräume repräsentieren Freiheit, Selbstfinden und Wahrheit.⁵¹⁵ Der Palast von Korinth ist ein „Ort mit hundert Ohren und hundert Mündern“ (M 210); mit seinen labyrinthischen Geheimgängen wird er zum Symbol der in Lügen verstrickten offiziellen Politik. Die beiden Städte Kolchis und Korinth sind faktisch topographische Zwillinge, deren Parallelisie-

⁵¹¹ Anita Raja: *Worte gegen die Übel der Welt*, S. 124.

⁵¹² Martin Beyer: *Das System der Verkennung*, S. 164.

⁵¹³ Inge Stephan verweist auf die häufig genutzten Möglichkeiten der topographischen Inszenierung in verschiedenen Bearbeitungen des Medea-Mythos: „Die Orte, an die Medea von den Autoren und Autorinnen phantasiert werden, oszillieren [...] nicht zufällig zwischen realen, fiktiven, symbolischen und metaphysischen Orten [...]“ – Inge Stephan: *Orte der Medea. Zur topographischen Inszenierung des Fremden in Texten von Bertolt Brecht und Katja Lange Müller*. In: *Faszination und Schrecken des Fremden*. Hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt a. M. 1999, S. 142-158, hier S. 150.

⁵¹⁴ Martin Beyer: *Das System der Verkennung*, S. 161.

⁵¹⁵ Vgl. ebd., S. 161ff.

rung im Text durch die Inszenierung ähnlicher topographischer Elemente stattfindet.⁵¹⁶ Die Höhlen und Labyrinth der nach außen glanzvollen Paläste verbergen dunkelste Geheimnisse, wie z. B. die Opferung der Königskinder zum Zweck des Machterhalts. Im goldenen Palast von Korinth und dem prunkvollen von Kolchis werden den Figuren bestimmte offizielle Rollen zugewiesen, die sie zu erfüllen haben.⁵¹⁷

Als ein topographisches Element findet sich auch der Brunnen in beiden Innenhöfen der Königspaläste, dabei wird er jeweils unterschiedlich semantisch aufgeladen. An den Brunnen im Palast von Kolchis, der aus vier Röhren Wasser, Milch, Wein und Öl spendet, erinnert sich Medea in ihrem Fiebertraum:

[...] und ich werde froh sein, wie ich es als Kind gewesen bin, wenn du mich an die Hand genommen und auf den Innenhof geführt hast, zu dem Brunnen in der Mitte, weißt du, daß ich nirgendwo einen schöneren angetroffen habe, und eine der Frauen zieht uns den Holzeimer hoch, und ich schöpfe das Quellwasser und trinke, trinke und werde gesund. (M 15)⁵¹⁸

Der Brunnen im Palast von Korinth ist dagegen der dunkle Ort des Todes, der im Text zunächst als Symbol der verdrängten Geschehnisse aus der Kindheit der Königstochter Glauke auftaucht und an dem sie sich später das Leben nimmt.

Einen Gegenpart zu den Innenräumen des Königspalastes von Korinth bildet der „schön gepflastert[e] Innenhof“ (M 142) im Haus des Künstlers Oistros am Rande der Stadt. Hier ist die Grenze zwischen Kunstwerken und unberührter Natur, zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘ gänzlich eliminiert (vgl. M 141); das Haus selbst ist ein „Ort, der die Verbindung von Natur und von Menschenhand gestaltetem Raum

⁵¹⁶ Vgl. Martin Beyer: Das System der Verkennung, S. 159.

⁵¹⁷ Korinth und Kolchis werden aber auch gegenübergestellt. So bestatten die Korinther ihre Verstorbenen je nach Stand und Reichtum in der Totenstadt „in prunkvoll ausgestatteten Grabkammern“ (M 96), während in Kolchis nur Frauen begraben und Männer „in den Bäumen aufgehängt (werden), wo die Vögel sie bis aufs Skelett säubern könnten, dann würden diese Skelette, nach Familien getrennt, in Felsenhöhlen aufbewahrt“. (M 57) Für Medea ist die Angst der Korinther vor dem Tod unerklärlich und unnatürlich, ihre Totenstadt betrachtet sie als Abbild der Stadt Korinth selbst, denn auch dort regiert das Gesetz der Hierarchie. In Vorstellungen der Kolcher ist der Prozess des Sterbens und des Geborenwerdens ein natürlicher, denn es entspricht dem ewigen Kreislauf des Lebens – in dieser Hinsicht ist die Stadt Korinth aufgeklärt, ja postmythisch.

⁵¹⁸ Auch Jason erinnert sich, wie er Medea verfallen ist, als er sie zum ersten Mal an genau dieser Stelle sah: „So sah ich sie zuerst: über den Brunnen gebeugt, Wasser mit den Händen schöpfend und es in vollen Zügen trinkend“. (M 41; vgl. auch M 42f.)

nahezu vollendet darstellt“.⁵¹⁹ Hier fällt es einem leicht, sich selbst zu erkennen, aus sich herauszukommen, sich ungezwungen zu artikulieren und Freundschaften zu knüpfen. In dieser harmonischen Atmosphäre erlebt beispielsweise Glauke Momente der Ruhe von ihrer Krankheit und Befreiung von alten Ängsten. Sie versucht ihre positiven Gefühle in Bezug auf diesen Ort in Worte zu fassen, indem sie bemerkt, dass man hier kaum wusste, „ob man drinnen oder draußen war“. (M 140) Als Ort der Genesung und Selbsterkenntnis Glaukes erinnert das Haus des Künstlers an die Gemeinschaft am Ida-Berg in „Kassandra“.⁵²⁰

An topographische Kategorien ist im Roman auch die Auseinandersetzung mit der verdrängten Vergangenheit gebunden. Das Gedächtnis stellt selbst einen Raum dar; dieser dunkle ‚Keller des Bewusstseins‘ verbirgt verdrängte Schuldgefühle und traumatische Erlebnisse. Das psychologisch Verdrängte kommt im Text im Bild des Schachts zum Ausdruck. Im Fiebertraum befangen, richtet Medea einen Hilferuf an eine unbekannte Person, die sie aus dem Schacht herausholen möge. (M 13) Der Schacht sei hier als „Erinnerungsspeicher“ zu verstehen, „der, durch das Fieber forciert, Bruchstücke aus Medeas Vergangenheit aufruft“.⁵²¹ Ein ähnliches Bild vom Schacht wird parallel dazu in der kursiven Eingangspassage evoziert: Dort richtet Medea ihren Blick aus der Tiefe der Zeiten zu „uns“. (M 9) ‚Schacht‘ ist auch ein Parallelbild zum Höhlenlabyrinth des Palastes, wo Medea das mysteriöse Gewölbe ertastet. (M 20)

⁵¹⁹ Martin Beyer: Das System der Verknennung, S. 160.

⁵²⁰ Die Orte der Natur, die mit den Innenräumen der Paläste kontrastieren, gibt es ebenfalls in Kolchis. Mit ihrer Heimat verbindet Medea die Erinnerung an einen Baum, den sie als Kind immer aus dem Fenster des Palastes sah. Seinem Bild wendet sie sich gedanklich in einem schwierigen Moment ihres Lebens zu: „Hast du gewusst, daß man sich nach einem Baum sehnen kann, Mutter“. (M 13) Auch aus ihrer Hütte in Korinth eröffnet sich der Blick auf einen Baum, was nahe legt, dass Medea ihre Wurzel nicht verloren hat und ihre Heimat und Identität immer mit sich trägt. (ebd.)

⁵²¹ Martin Beyer: Das System der Verknennung, S. 105.

4.1.3 Umdeutung der Figuren des antiken Mythos

Die mythischen Figuren verkörpern Charaktere und menschliche Konflikte über lange Zeiträume hinweg und sind dazu geeignet, die Vielschichtigkeit des Lebens zu vermitteln.⁵²² Von einem schier unerschöpflichen Deutungspotential ist die Figur der Cassandra, die sich aus bestimmten Charakteristika und Motiven zusammensetzt. Grundelemente dieser Figur sind die Prophetie, das tragische Schicksal und die Gewalt, an der sie leiden muss. Ihr großes Wissen, ihre kämpferische Natur und die Weigerung, sich an die ihr zgedachte Rolle einer typischen Frau anzupassen, erzeugen ein utopisches Bild von ihr.⁵²³

Das Motiv der Prophetie in Bezug auf das Cassandra-Bild in der Literatur untersucht S. Jentgens in Verbindung mit Leid und Sexus – mit zwei Aspekten, die ihrer Ansicht nach für die Interpretation dieser Figur die gleiche Bedeutung haben und mit dem Stichwort ‚femme fatale‘ erfasst werden können.⁵²⁴ Tatsächlich werden Charakteristika wie Schönheit, Unberührbarkeit, Machtwille, Wahnsinn und die Abweichung von der traditionellen Frauenrolle öfters in Verbindung mit der Cassandra-Figur in antiken und späteren Texten gebracht;⁵²⁵ als der Prototyp eines dämonisch-amoralischen Wesens bietet sie sich dennoch weniger an, denn sie ist – darin ist eher T. Epple zuzustimmen – eine „Gegenfigur zum Untergang und nicht dessen Befürworterin oder Werkzeug“.⁵²⁶ Auch Christa Wolfs Cassandra können typische Eigenschaften einer Femme fatale, wie z. B. Lust an der Gewalt oder Streben nach Unterdrückung des Mannes, kaum unterstellt werden, obwohl

⁵²² Vgl. Klaus Gerth: „Schöne Charaktere“? Anmerkungen zur Bedeutung literarischer Figuren. In: Jahrbuch der Deutschdidaktik 1987/88. Hg. v. Gerhard Rupp und Edda Weingand in Zusammenarbeit mit Harro Müller-Michaels. Tübingen 1988, S. 127.

⁵²³ Als eine der meist zitierten Gestalten der antiken Mythologie nimmt die Prophetin von Troja gerade in der politischen Publizistik eine Sonderstellung ein und avanciert in der Literatur des 20. Jahrhunderts zur Trägerin emazipatorischen Wissens, Oppositionsfigur und pazifistisch engagierten Intellektuellen. Vgl. z. B. Stephanie Jentgens: Cassandra, S. 6f.; Thomas Epple: Der Aufstieg der Untergangsseherin Cassandra, S. 382f.

⁵²⁴ Vgl. Stephanie Jentgens: Cassandra, S. 166 u. 133.

⁵²⁵ Karl Ledergerber bewertet die konstante Wiederholung bestimmter Eigenschaften in Verbindung mit dem Bild Kassandras in der Literatur als „Zeichen für die Vollkommenheit des Symbolgebildes“, das sie verkörpert. Als einer der wichtigsten Attribute gilt ihre Schönheit: „Kassandra ist gewissermaßen das troische Gegenstück zur griechischen Helena geworden. Hell leuchtet bei der Schönheit, [...] Helena wird von Paris nach Troja gebracht und Cassandra schließt den Kreis, da sie von Agamemnon nach Griechenland geführt wird. Helena entfesselt mit ihrer Schönheit einen Völkerkrieg, Cassandra hat als verkannte Seherin dessen ganzes Elend in gesteigertem Maße auszukosten, sie lebt für den Frieden [...]“ – Karl Ledergerber: Cassandra. Bild der Prophetin, S. 52 u. 10.

⁵²⁶ Thomas Epple: Der Aufstieg der Untergangsseherin Cassandra, S. 155.

sie in der Erzählung zum Teil als eine reizvolle und zugleich gefährliche Frau erscheint:

[...] Schauer, den ich, wenn ich unbedingt war, bei meinen Leuten wachrufen mußte. Der ist mir nun über das Meer vorausgeeilt. Die Leute hier [...] streiten sich, ob ich schön sei [...]. Schön? Ich, die Schreckliche. (K 14)

Die Art und Weise, wie bei der Charakterdarstellung Kassandras neue Akzente gesetzt werden, unterscheidet die Erzählung Christa Wolfs von den Versionen der Vorgänger. Eine Aktualisierung des Mythos wird durch die Technik der Spaltung der Figur erreicht: Cassandra ist gleichzeitig Subjekt und Objekt der Beobachtung ihrer selbst.⁵²⁷ Eine solche Technik hat zum Vorteil, dass die Verhaltensweisen der Protagonistin und das Geschehen als Wechselwirkung von Bewusstem und Unbewusstem vermittelt werden können. Dass die Autorin ihre Protagonistin als eine gespaltene Persönlichkeit darstellt, die von Angst und Zweifeln geplagt wird, macht die Innovation gegenüber der Interpretation von Aischylos aus. ‚Die andere Cassandra‘ Christa Wolfs spricht nicht als Unheilprophetin im traditionellen Sinne zu ihren Mitmenschen, sondern zu sich selbst, denn sie hat nichts mehr zu verkünden: „Der Ton der Verkündigung ist dahin: Glücklicherweise dahin.“ (K 7)

Christa Wolfs Cassandra ist keine tragische Figur⁵²⁸ im konventionellen Sinne; nicht heroisch, sondern menschlich erscheint sie mit ihren Schwächen, was der Charakterisierung als einer ‚marmornen‘ Heldin seitens der Kritik entgegensteht.⁵²⁹ Das Prophetische bestimmt Kassandras Leben und ihre Gedanken; die Sehnsucht nach einer eigenen Stimme erweist sich als das Streben nach gesellschaftlicher Anerkennung, Macht und Einfluss. Mit Hilfe des Priesteramtes möchte Cassandra nicht nur der gesellschaftlich vorherbestimmten Frauenrolle entkommen, sondern für alle unnahbar werden. Sie besitzt dominante Charakterzüge; ihr „elitäres und egozentrisches Bewusstsein lässt nur die Menschen und

⁵²⁷ Vgl. Annette Firsching: *Kontinuität und Wandel*, S. 215.

⁵²⁸ Die Autorin beschreibt, wie sie im Prozess der Arbeit „Mitleid und einseitige Parteinahme“ (V 152) gegenüber ihrer Figur verliert: „Die Figur verändert sich andauernd [...]; immer mehr schwindet der tierische Ernst [...]. Ich sehe sie nüchterner, sogar mit Ironie und Humor. Durchschaue sie.“ (ebd.)

⁵²⁹ R. Baumgart charakterisiert Christa Wolfs Cassandra als eine erhabene Heldin, „als Prinzessin und Priesterin verschont von Alltagsglück und Alltagsmisere, als Seherin einsam, exklusiv und unverstanden in ihren Untergangsvisionen, [...] dieses abgehobene, elitäre Geschöpf, dieser Marmorengel [...]“ – Reinhart Baumgart: *Ein Marmorengel ohne Schmerz*, S. 210.

Dinge gelten, die auf sie als Zentrum allen Daseins ausgerichtet sind“,⁵³⁰ insofern ist sie keine positive Heldin.

Die Umdeutung der mythischen Figuren ist bei Christa Wolf mit deren Psychologisierung gleichzusetzen; vor allem mit der Neuauslegung der Cassandra-Figur liefert sie die Basis für psychoanalytische Interpretationen. Es geht der Autorin um die „Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen problematischen Wahrnehmungs- und Verdrängungsstrukturen“. (V 177) Diese psychoanalytische Orientierung ihres Schreibens ist von der Forschung eingehend untersucht worden; sie findet ihre Begründung allgemein im „In-Frage-Stellen des Ich. [...] Erfasst soll werden, was außerhalb des Bewusstseins zur Person gehört.“⁵³¹ Kassandras Geschichte enthält eine Beschreibung über die Spaltung von Körper und Geist – die „Operation lebendigen Leibs“ (V 114) – infolge von Selbstverleugnung und Anpassung. Der Wunsch nach einer eigenen Stimme und die gleichzeitige Identifizierung mit allem, was sie „Vater“ (K 153) nennt, bilden die Grundlage für einen inneren Konflikt. Die Widersprüche zwischen der offiziellen Darstellung der Ereignisse und ihrer eigenen Sicht, welche sie anfangs aufgrund des inneren Verbots nicht verbal artikulieren kann, bewirken eine seelische Anspannung. Dieser psychische Prozess kulminiert in den sich wiederholenden Fallsuchtsanfällen, die ein Zeichen des ins Unterbewusstsein verdrängten Wissens sind.⁵³² In Kassandras Innerem konkurrieren Loyalität zum Königshaus und das Bedürfnis nach Ausdruck der Wahrheit: „Zwei Gegner auf Leben und Tod hatten sich die erstorbene Landschaft meiner Seele zum Kampfplatz gewählt.“ (K 73) Cassandra wird aus dem Palast des Vaters verbannt und zur Stimme des Wahnsinns erklärt, damit ihre Visionen keine Unruhe stiften. Ihre Krankheit bedeutet gleichzeitig das „Ende der Verstellungsqual“ (ebd.), sie wirkt wie ein Schutzmechanismus des Körpers: „Nur der Wahnsinn schützte mich vor dem unerträglichen Schmerz, den

⁵³⁰ Mechthild Quernheim: Das moralische Ich, S. 305.

⁵³¹ Bernhard Greiner: Die Schwierigkeit, ‚Ich‘ zu sagen, S. 82. Es gehe hier nicht bloß um eine „erzähltechnische Bereicherung der Personendarstellung um bisher verhüllt gebliebene Seelenlandschaften“, sondern um eine „Orientierung an einer Wissenschaft, die sich in die Dimension des Unbewußten stellt, um ein Wissen darüber zu gewinnen, was dem Bewußtsein des Menschen gegeben wird oder ihm entgeht [...]“ – (ebd.).

⁵³² Laut Loster-Schneider markieren die Anfälle Kassandras die „Phase der Hysterisierung und dezentrierten Realitäts- und Icherfahrung“; die Theorie Freuds von der Konstituierung der psychosexuellen weiblichen Identität, auf die in der Erzählung angespielt wird, bietet ihrer Meinung nach die Möglichkeiten für „feministisch orientierte psychoanalytische Interpretationsinteressen“ – Gudrun Loster-Schneider: „Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer, S. 398.

die beiden mir sonst zugefügt hätten. So hielt ich am Wahnsinn fest, er an mir.“
(ebd.)

Christa Wolf belässt den äußeren Handlungsrahmen, ändert jedoch die Personenkonstellation, die aus der Mythos-Überlieferung durch Aischylos bekannt ist. Sie macht Cassandra von der Nebenfigur des Trojanischen Mythos-Zyklus zur Hauptfigur der Erzählung, setzt neue Prioritäten in Bezug auf die Struktur der interfiguralen Beziehungen und erfindet einige wenige Figuren zusätzlich zu den altbekannten. Im erzählenden Ich Kassandras überkreuzen sich verschiedene Stimmen anderer Figuren. Sie ist eine Art Projektionsspiegel, denn aus ihrer subjektiven Perspektive werden die anderen Charaktere definiert. Sie erhalten „eine zweite Existenz als innere Existenz Kassandras“;⁵³³ mit ihnen führt sie gedankliche Dialoge; sie werden durch sie angenommen oder abgelehnt.

Die Autorin will dem Leser nichts vorenthalten, so lässt sie in einem vorausdeutenden Gestus ihre Cassandra sagen: „Da von jedem es in mir ist, habe ich zu keinem ganz gehört, und noch ihren Hass auf mich hab ich verstanden.“ (K 7) Alles, was Cassandra aus ihrer Perspektive erzählt, wirft auch auf ihren eigenen Charakter zusätzliches Licht. In ihrer Wahrnehmung wird der Krieg um Troja beinahe zu einem Geschlechterkrieg:

Priamos, der König hatte drei Mittel gegen eine Tochter, die ihm nicht gehorchte. Er konnte sie für wahnsinnig erklären. Er konnte sie einsperren. Er konnte sie zu einer ungewollten Heirat zwingen. Dies Mittel, allerdings, war unerhört. Nie war in Troia eine Tochter eines freien Mannes zur Ehe gezwungen worden. [...] Nun war ich mich, in Hekabe die Königin, in die unglückliche Polyxena, in alle Schwestern, ja in alle Frauen Troias der Zwiespalt gelegt, dass sie Troia hassen mussten, dessen Sieg sie wünschten. (K 94f.)

Die Frauen erscheinen in der Erinnerung Kassandras „konkret oder metaphorisch getötet, entmachtet, vergewaltigt, versklavt, zum Tauschmittel verdinglicht, idoliert und zum Schweigen gebracht von Vätern, Brüdern, Geliebten, Ehemännern, Feinden“.⁵³⁴ Bemerkenswert ist die Tatsache, dass die Ehefrau und Töchter des Königs Priamos, die von Geburt an eine privilegierte Stellung einnehmen, davon besonders betroffen sind. So demonstriert die Geschichte von Kassandras Schwes-

⁵³³ Annette Firsching: *Kontinuität und Wandel*, S. 215.

⁵³⁴ Gudrun Loster-Schneider: „Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer“, S. 389.

ter Polyxena besonders eindrucksvoll die Degradierung der Frau zum bloßen Objekt männlicher Zwecke.⁵³⁵ In ihren Wiederholungsträumen (K 114f. u. 117), die starke masochistische Tendenzen zeigen, sucht Polyxena verzweifelt nach Liebe und Anerkennung des Vaters. Die entsprechenden Verhaltensweisen überträgt sie anschließend auf ihre realen Beziehungen zu Männern. So trifft sie sich mit dem von ihr gehassten Andron und ist bereit, als Lockmittel für Achill zu dienen. Dass Christa Wolf die Frauen-Figuren keinesfalls idealisiert, beweist vor allem das Beispiel der Amazone Penthesilea als einer „männermordende[n] Kämpferin“. (K 9) Penthesilea scheint im Text die Personifikation der Frauenbefreiung zu verkörpern, deren Irrwege die Autorin ablehnt.⁵³⁶

Radikale Formen der Gewalt im Männerlager werden am Beispiel von Achill demonstriert, dessen Name in der Erzählung eine leitmotivische Verwendung findet. Diese literarische Figur erfährt bei Christa Wolf die wohl spektakulärste Umkehrung: In der Erinnerung Kassandras ist Achill vor allem als „das Vieh“⁵³⁷ präsent. Mit dieser expressiven Konnotation wird das rein Animalische in seinem Wesen zum Ausdruck gebracht. Das Gewaltsame des mythischen Helden gegen alles Lebendige steht im Vordergrund von Wolfs Neuinterpretation. Es ist eine absichtliche Strategie der Umbesetzung und der Depotenzierung des strahlenden Helden, ein Perspektivenwechsel, der auf einen Bruch mit der männlich geprägten Erzähltradition gerichtet ist:

Achill. In den Brennpunkt meines Blickes, aller Blicke rückten die Untaten des Tollwütigen, der sich mit seinem wüsten Trupp auf das Land um den Ida-Berg geworfen hatte [...], die Dörfer plünderte, die Männer niedermachte, die Frauen vergewaltigte, Ziegen und Schafe abstach, die Felder zertrampelte. (K 103)

⁵³⁵ Die Autorin inszeniert einen Kampf zweier Schwestern um die Rolle der Lieblingstochter des Vaters, in dem Cassandra scheinbar anfangs gewinnt: „Polyxena [...] Daß ich meine Laufbahn auf deiner Zurücksetzung aufbaute; daß du nicht schlechter warst als ich, nicht weniger geeignet: Ich habe es dir sagen wollen, ehe sie dich wegschleppten als Schlachtopfer, wie mich jetzt. Polyxena: Hätten wir unsre Leben getauscht: Unsre Tode wären die gleichen gewesen. Ist das ein Trost? Hast du Trost gebraucht? Brauch ich ihn? Du sahst mich an (sahst du mich noch?). Ich schwieg, sie schleppten dich weg, zum Grabe des wüsten Achill. Achill das Vieh.“ (K 31)

⁵³⁶ Polyxena und Penthesilea bilden laut M. Quernheim eine Art Antagonistinnen, die auf verschiedene Art Triebhaftigkeit – Masochismus bei Polyxena und aggressive Vernichtungsphantasien bei Penthesilea – verkörpern. Angesichts der eigenen Machtlosigkeit gegenüber der männlichen Gewalt drückt sich in ihrem Handeln der Wunsch nach Selbstvernichtung aus – vgl. Mechthild Quernheim: Das moralische Ich, S. 291. Vgl. auch im Text: „Oinone: Aber so kann man nicht leben. Penthesilea: Nicht leben? Sterben schon.“ (K 140)

⁵³⁷ Vgl. K 31, 50, 89, 95 u. a. Die Konnotation des Achill als „das Vieh“ ist nicht neu; S. Hilzinger verweist darauf, dass auch in Shakespeares „Troilus und Cressida“ Achills Taten als „viehisch“ genannt werden – Sonja Hilzinger: Christa Wolf (1986), S. 135.

Achill wird so „zum patriarchalen Todesengel“⁵³⁸ degradiert, zur Verkörperung der Zerstörungslust und des Todestriebes; Lust und Tod gehen in dieser Figur eine Verbindung ein: „Ja gab es das denn: Mörderlust und Liebeslust in einem Mann? Durfte unter Menschen das geduldet werden? [...] Die nackte grässliche männliche Lust. Wenn es das gibt, ist alles möglich.“ (K 89) Cassandra wünscht die Auslöschung der Erinnerung an Achill aus dem kollektiven Gedächtnis, sein Name wird heraufbeschworen, verflucht:

[...] es fehlt mir doch, mein praller saftiger Haß. Ein Name, ich weiß es, könnte ihn wecken, aber ich laß den Namen lieber jetzt noch ungedacht. Wenn ich das könnte. Wenn ich den Namen tilgen könnte, nicht nur aus meinem, aus dem Gedächtnis aller Menschen, die am Leben bleiben. Wenn ich ihn ausbrennen könnte aus unsren Köpfen – ich hätte nicht umsonst gelebt. Achill. (K 13)

Doch nicht einzig mit dem Ziel, die eigene Version zu etablieren, wird an dieser Stelle eine alte Mythisierungstechnik evoziert; die Erzählung Christa Wolfs enthält einen Hinweis auf das Ende des Epos, in dem die Niederlage Kassandras beschrieben wird. So gesehen wird nicht das Scheitern der trojanischen Seherin gegenüber dem zum Protagonisten des Initialwerkes der europäischen Literatur avancierten Achill explizit, sondern ihr moralischer Sieg. Die Interpretation der Autorin erhebt dennoch keinen universellen Gültigkeitsanspruch, es handelt sich immer noch um ein subjektives Bild.

Eine Depotenzierung des klassischen männlichen Heros betreibt Christa Wolf auch am Beispiel von Agamemnon, der seine Männlichkeit nur noch nach außen hin lebt. Ebenso wie Achill entspricht er nicht mehr dem Heldenbild, das dank dem homerischen Epos im kollektiven Gedächtnis fest verankert ist. Hinter der Fassade verbirgt sich nichts als Impotenz und Angst vor der Zerstörung seines Bildes in den Augen der Öffentlichkeit.⁵³⁹ Agamemnon gegenüber empfindet

⁵³⁸ Heike Bartel: *Mythos in der Literatur*, S. 89.

⁵³⁹ Vgl. z. B. Mechthild Quernheim: *Das moralische Ich*, S. 277. Achill wird von M. Quernheim als ein „nekrophiler Charakter“ verstanden: „der negative Extrempunkt männlicher Existenzweise – mehr Bestie und Unperson (das Vieh) als Mensch“ – ebd., S. 287. Agamemnon sei demnach ein „sadistischer Charakter“; in seinem herrschaftlichen Verhalten gegenüber Cassandra spiegele sich „ein Wesenszug des schwachen Mannes“ wider. Da er wie Achill ein gestörtes Selbstbild habe, versuche er seine Impotenz und seinen Selbsthass durch Sadismus, durch „ausgesuchte Grausamkeit“ (K 13) im Kampf zu kompensieren – ebd., S. 284.

Kassandra nicht Hass, sondern Verachtung; er sei ein „Nichts“, ein „armer Wicht“ (K 12), ein „Hohlkopf“, ein „Trottel“. (K 51) Agamemnon verhält sich aggressiv, wenn sein Narzissmus angegriffen wird. Er kann sich selbst die Opferung der eigenen Tochter aus Gründen des Machterhalts nicht eingestehen, da sonst sein öffentliches Bild als strahlender Heeresführer erschüttert würde. Da er zum Widerstand gegen die eigenen Leute zu schwach ist, sieht er sich gezwungen, das Geschehene als politische Notwendigkeit hinzustellen. (K 64f.) Als Pendant zu Agamemnon zeigt sich in Christa Wolfs Erzählung der trojanische König Priamos, welcher seine Kinder Paris, Cassandra, Hektor und Polyxena ebenfalls zu Opfern dergradiert.

Für die Figur von Eumelos existiert keine mythische Vorlage, sie ist die kreative Leistung der Autorin. Eumelos sei „der instrumentale Charakter“,⁵⁴⁰ der auf trojanischer Seite die Machtideologie in „jener neuen Zeit des patriarchalen Eroberungswillens“⁵⁴¹ vertritt. Er ist derjenige, der König Priamos in den Krieg mit den Griechen treibt und die eigene Karriere mittels Kontrolle und Verrat aufbaut. Ihn zeichnen Berechenbarkeit und dualistisches Denkvermögen aus; seine Tätigkeit am Hofe mündet in der Entmachtung des willenlosen Priamos, den er für seine eigenen Zwecke zu manipulieren weiß. Sein Handeln orientiert sich daran, die Andersdenkenden, die sich dem Krieg widersetzen, zu verfolgen, aus dem Wege zu räumen und zu vernichten.

Eine der wenigen ‚positiven‘ männlichen Figuren ist Aineas, dessen Handlungen in der Erzählung keine psychologische Motivierung erhalten. In Christa Wolfs Version ist er der Geliebte Kassandras, dabei verweist die Autorin bereits in den „Voraussetzungen einer Erzählung“ auf eine Herauskristallisierung seines Bildes:

Fix und fertig erstand Aineas vor meinem inneren Auge, und Cassandra hatte ihn gekannt. Nur gekannt? Was an ihm mochte sie tiefer berührt haben? Zartsinn, gepaart mit Kraft? Also Übertragung eines gegenwärtigen Wunschbildes auf eine mythologische Figur, die so nicht gewesen sein *kann*? (V 61)

⁵⁴⁰ Mechthild Quernheim: Das moralische Ich, 289.

⁵⁴¹ Ebd., S. 289.

Im Gegensatz zu Cassandra, die sich zum Subjekt entwickelt, erscheint Aineas in seiner Porträtierung sehr schematisch. Das Skizzenhafte seiner Erscheinung bewirkt, dass seine Gestalt kaum greifbar ist. Die Liebe Kassandras zu Aineas gehört zu einem der ‚Brüche‘ im Text, auf die Christa Wolf selbst kommentierend hinweist.⁵⁴² Ihre Beziehung ist in die Traumebene und in den Bereich der Reflexionen Kassandras verlegt; es finden sich keine realen Bilder von Aineas im Text und er wirkt wie eine Traumgestalt. Die Autorin spricht von einer „Scheu des Erzählers gegenüber bestimmten Figuren und Beziehungen“,⁵⁴³ was in einer Hierarchie auf der Figurenebene seinen Ausdruck findet: Manche Gestalten werden zu Charakteren, andere treten am Rande auf, verschwinden beinahe „im Halbdunkel“.⁵⁴⁴ Christa Wolf orientiert sich bei der Gestaltung ihrer Figuren zum Teil an der Kunst der Malerei:

Wenn man so erzählen könnte, wie ein Maler malt, dass man mit einem Blick ein Tableau erfasst, dann hätte man alle Figuren gleichzeitig. Allerdings hätte man dann nicht ihre Bewegung, ihre Entwicklung. Die Entscheidung zwischen beiden Möglichkeiten, muss beim Erzählen getroffen werden. Es ist dies auch ein Problem, das sich mir immer schärfer stellt.⁵⁴⁵

Dass es dabei nicht darum geht, „alles zu sagen, und ein einmal erfasstes Bild im Eifer peniblen Registrierens der ‚Wirklichkeit‘ auszumalen“,⁵⁴⁶ ist für die Autorin ohnehin selbstverständlich. Nach eigener Aussage geht es ihr auch um „eine notwendige Ökonomie des Erzählens“.⁵⁴⁷ Christa Wolf schafft eher literarische Porträts als ausgebildete Charaktere; die meisten Figuren in der Erzählung – auch Cassandra selbst – repräsentieren weniger bestimmte Milieus als Ideen und haben eine sinnbildliche Bedeutung. Die minimale Entwicklung der Figuren und ihre reduzierte Darstellung verleihen der Erzählung Züge einer Allegorie.⁵⁴⁸

⁵⁴² „Bei Aineas habe ich viel mehr vorausgesetzt, daher offen gelassen [...]“ – Ursprünge des Erzählens. Gespräch mit Jacqueline Grenz, S. 917. Es gilt außerdem für die Beschreibung vom Leben der Frauen am Ida-Berg. Dass die Autorin es bei diesen ‚Brüchen‘ absichtlich belässt, ist im Kontext eines ‚offenen Kunstwerks‘ wenig überraschend, denn da, wo „utopische Elemente einsetzen, ist nichts geschlossen, nichts zu Ende geführt [...]“ – ebd., S. 916.

⁵⁴³ Ebd., S. 917

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Ebd.

⁵⁴⁶ Sabine Eickenrodt: Ein lebendiges Kunstwerk?, S. 35.

⁵⁴⁷ Ursprünge des Erzählens. Gespräch mit Jaqueline Grenz, S. 917.

⁵⁴⁸ So steht z. B. die Figur des Achill für die zerstörerische Gewalt, die des Eumelos für die Machtgier und die des Paris für die Besitzgier. Auf der anderen Seite sind die idealisierten Figuren von Anchises und Arisbe Sinnbilder für gute Eltern. Vgl. z. B. Dorothe Schuscheng: Arbeit am

Wie Cassandra ist auch Medea die wohl am meisten zitierte Gestalt der griechischen Mythologie.⁵⁴⁹ Der Name der Protagonistin, bestimmte Motive sowie das Handlungsgerüst bilden das stoffliche Fundament und finden sich aufgrund deren ikonischen Konstanz in zahlreichen literarischen Adaptionen wieder. Der Medea-Stoff birgt immer noch viele Möglichkeiten der Neuauslegung, zumal diese mythische Figur in mehrfacher Hinsicht provoziert.

Bereits zu Beginn wird im Roman Christa Wolfs der Zugang zur Medea-Figur durch den Verweis auf eine ‚falsche‘ Version eröffnet. Im ersten Satz der kursiven Eingangspassage klingt die „mythische Namensmagie als Koordinatensystem“⁵⁵⁰ an, die sich in „Besitzergreifen von der Figur durch das Aussprechen des Namens“⁵⁵¹ äußert. Solche „Metaphorik des Zaubers, der unwillkürlichen Gefangennahme durch die fremde Figur“⁵⁵² weist Parallelen zum Ergriffensein der Erzählerin von Cassandra auf. Ferner taucht in der Eingangspassage von „Medea. Stimmen“ die Bezeichnung „*Kindsmörderin*“ (M 9) auf, die in sich eindeutig genug ist:

Kindsmörderin? Zum ersten Mal dieser Zweifel. Ein spöttisches Achselzucken, ein Wegwenden, sie braucht unseren Zweifel nicht mehr, nicht unser Bemühen, ihr gerecht zu werden, sie geht. Uns voran? Vor uns zurück? Die Fragen haben unterwegs ihren Sinn verloren. (ebd.)

Der Wir-Erzähler kündigt die eigene Bemühung an, Medea „*gerecht zu werden*“ (ebd.); sie aber wendet sich ab und scheint an den Rehabilitierungsversuchen nicht interessiert zu sein; die selbstbewusste Medea erwidert seinen Blick „*aus der Zeittiefe*“ heraus, „*ohne zu zögern*“. (ebd.)

Während im ersten mythologischen Projekt die Charaktere nur durch die Wahrnehmung Kassandras vermittelt werden, erschließt sich dem Leser die Persönlichkeit Medeas im Roman aus den Monologen anderer Personen. Christa

Mythos Frau, S. 180; Stefanie Gödeke-Kolbe: Subjektfiguren und Literaturverständnis nach Auschwitz, Romane und Essays von Christa Wolf. Frankfurt a. M. 2003, S. 304.

⁵⁴⁹ Ludger Lütkehaus geht in seiner Studie von rund 300 Medea-Adaptionen aus. Vgl. Ludger Lütkehaus (Hg.): Mythos Medea, S. 11f. Zur Rezeptionstradition des Medea-Mythos vgl. auch die Untersuchung von Matthias Luserke-Jaqui: Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/Basel 2002.

⁵⁵⁰ Thorsten Wilhelmy: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 224.

⁵⁵¹ Ebd., S. 224.

⁵⁵² Ebd., S. 224f.

Wolf erfindet die Figuren Akamas, Presbon und Agamedea als Gegenspieler Medeas sowie Oistros, Arethusa, Lyssa und Leukon als Gleich- oder Neutralgesinnte. Die zum großen Teil neu besetzte Figurenkonstellation zeigt, dass Medea in den offiziellen Instanzen von Korinth keine Fürsprecher findet, im Gegensatz dazu erfährt sie auf der privaten Ebene Freundschaft und Zuneigung – „nur seien diese einer steten Bedrohung durch den Einfluss der anderen Redeordnung ausgesetzt“.⁵⁵³ Vor allem haben die ‚Nebenfiguren‘ (wie z. B. Oistros, Arethusa oder Lyssa) „bewusst oder gezwungenermaßen keinen Einfluss [...] bzw. keine Stimme im Herrschaftsdiskurs“.⁵⁵⁴ Nur die Hauptfiguren erhalten in ihrer Funktion als ‚Stimmen‘ die Möglichkeit, das Geschehen zu analysieren bzw. zu kommentieren; sie geben Auskunft darüber, warum Medea als Mörderin gebrandmarkt wird. Der von René Girard beschriebene Prozess der Auswahl eines Opfers wird von Christa Wolf auf diese Weise zitiert und zum kompositorischen Organisationsprinzip im Text gemacht; er gewinnt darüber hinaus eine wichtige Bedeutung in Bezug auf die Konflikte zwischen den Figuren.⁵⁵⁵ Die Strategien des Machterhalts, der Desillusionierung und Verkennung bilden ein Geflecht, in dessen Zentrum Medea steht. Die Unmöglichkeit einer freien Kommunikation zwischen den Figuren trägt dazu bei, dass ein negatives Medea-Bild in den Augen der Öffentlichkeit entsteht und ihre Vernichtung vorangetrieben wird.

Christa Wolfs Medea sei „nicht mehr bloßes Objekt von Gestaltungseingriffen beim Neuerzählen des Mythos“, sondern selber „situationsmächtig“.⁵⁵⁶ Ihre Figur, die eine gleichberechtigte Stimme neben den anderen Sprechern besitzt, ist wie ein Spiegel konzipiert, der die anderen Personen und deren Handlungen reflektiert und an sie zurückgibt. Es entsteht ein Netzwerk, in dem die Hauptfiguren vielfach miteinander eng verbunden sind. Durch eine Art Spiegelreflexe werden folgende Elemente der Paarbeziehungen ersichtlich: Medea und Jason, Agamedea und Akamas, Glauke und Leukon. Die Spiegelfunktion kulminiert im Leiden und Zugrundegehen der beteiligten Personen nach der Verfolgung und dem Verschwinden Medeas aus der Stadt.⁵⁵⁷ Ihre zentrale Rolle für das Schicksal aller Figuren kommt in den Worten Leukons zum Ausdruck: „Und ich begriff, daß es Medea zugefal-

⁵⁵³ Martin Beyer: *Das System der Verkennung*, S. 104.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 104.

⁵⁵⁵ Vgl. ebd., S. 98.

⁵⁵⁶ Gerhard Rupp: *Weibliches Schreiben als Mythoskritik*, S. 308.

⁵⁵⁷ Vgl. ebd., S. 308.

len ist, die verschüttete Wahrheit aufzudecken, die unser Zusammenleben bestimmt, und daß wir das nicht ertragen werden.“ (M 160)

Medea gibt ihr Wissen über die Heilkünste an Agamedea⁵⁵⁸ weiter, trotzdem wird diese zu ihrer von Hass und Neid erfüllten Feindin. Ihr Lebensentwurf ist dem von Medea diametral entgegengesetzt.⁵⁵⁹ Agamedea passt sich im Gegensatz zu den anderen Kolchern dem Leben in der Fremde an und erreicht dank ihrer eigenen Intrigen sogar einen sozialen Aufstieg. Dass Agamedea Medeas Antagonistin ist, zeigt sich auch äußerlich, denn sie ist alles andere als schön. (M 73) Sie zeichnet zudem eine Zerstörungslust aus, kompromisslos verwendet sie ihre Energie darauf, Medea zu vernichten. Agamedea ist mit einem ‚männlichen‘ Denkvermögen ausgestattet, denn sie weiß ihre Fähigkeiten im eigenen Interesse taktisch und strategisch einzusetzen.⁵⁶⁰ Sie versteht es, durch die gezielte Streuung von Gerüchten Medea Gräueltaten anzulasten.

Die Beziehung des ersten Hofastronomen Akamas zu Medea ist anfangs von Bewunderung für ihre Intelligenz und ihre Andersartigkeit geprägt. Er registriert in den Gesprächen mit ihr eine ihm verwandte Art zu denken (vgl. M 113), beide können die Sphärenmusik wahrnehmen. Obwohl sie verschiedenen Prinzipien folgen, findet Akamas die Gespräche mit Medea anregend; sie bringt ihn dazu, „[s]eine Stadt mit ihren Augen zu sehen“. (M 111) Trotzdem verachtet er das Streben Medeas nach einer harmonischen Verbindung von Rationalem und Emotionalem als „kreatürliche Dumpfheit“. (M 113) Akamas erkennt in Medea seine Gegenspielerin, weil sie großen Wert auf Moral legt und auf Prinzipientreue nicht verzichten will: „Wie hat sie mich und vor allem sich selbst mit diesem Wörtchen ‚gut‘ gequält!“ (M 112) In allen seinen Taten folgt Akamas pragmatisch dem Nützlichkeitsprinzip: „Leider muss man manches tun, was einem selbst nicht gefällt.“ (M 109) Sein Denken ist ein postmythisches: Er glaubt nicht an Götter und nutzt sein Wissen über die Gestirnkongstellationen, um König Kreon in seinem

⁵⁵⁸ In den Namen Agamedea und Medea steckt die gleiche Wurzel ‚med‘: „Kennerin der Heilkräuter, eine zweite Medeia“ – Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. Hg. v. Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, Bd. 1. München 1979, S. 113.

⁵⁵⁹ Vgl. Martin Beyer: Das System der Verkennung, S. 99.

⁵⁶⁰ Agamedea sagt über ihre Art des Denkens: „[A]ngeblich ist sie nur den Männern gegeben, aber ich weiß, ich bin begabt dafür.“ (M 80) Die Parallelen zwischen der Figur der Agamedea und den negativ konnotierten männlichen Charakteren in „Kassandra“ sind nicht zu übersehen.

Sinne zu manipulieren.⁵⁶¹ Um seine Macht über Kreon auch weiterhin zu erhalten, lässt er sich auf das Intrigenspiel gegen Medea ein und treibt ihre Verleumdung voran.

Im Gegensatz zur Haltung Medeas, die lieber Unbeliebtheit in Kauf nimmt, anstatt ihre eigene Identität aufzugeben, ist Jasons Integrationsbedürfnis für alle seine Handlungen bestimmend. Er ordnet alles dem Ziel unter, den politischen Aufstieg in Korinth und seinen Nachruhm zu sichern:

Hin- und hergerissen schwankt er zwischen der Faszination, die Medeas Lebensentwurf zweifellos auf ihn ausübt, und den alten Verlockungen der Macht und Sicherheit, die die traditionelle Männerrolle ihm verheischt.⁵⁶²

In Christa Wolfs Version verfällt nicht Medea dem Verführer Jason, sondern Jason kann sich Medeas Schönheit und Charismas nicht entziehen, als er sie bei einem Opferritual beobachtet. (M 58) Anhand der Existenz Jasons wird im Roman die Funktion eines Helden hinterfragt. Er stellt selbst fest, wie sehr seine Argonautenfahrt an phantastischen Zügen im Bewusstsein des Volkes gewonnen hat (vgl. M 51f.) und zum Mythos geworden ist. In der Realität ist er passiv und höchst unsicher, ein Opportunist, der auf die Meinung und Sympathie der Mächtigen beim Hofe angewiesen ist. Besonders gegenüber seiner selbstbewussten Frau erscheint er als ein schwacher Mann, der allein physische Überlegenheit demonstrieren kann.⁵⁶³ Auch in „Medea. Stimmen“ betreibt Christa Wolf eine Depoten-zierung des strahlenden Helden, allerdings erscheint Jason nicht als pervertiertes Monster (wie Achill), sondern als ein Mensch mit Schwächen. Der Unterschied ist besonders auffällig, da hier nicht der Krieg wie in „Kassandra“ die Charaktere prägt und die Hyperbolisierung der beschriebenen Figuren ausbleibt.

Vor allem aber Medeas Beziehung zu Glauke basiert auf einer radikalen Umkehrung des bekannten Mythologems; nicht umsonst wird ihr Monolog von Christa

⁵⁶¹ Hier besteht eine eindeutige Parallele zu König Priamos und seinem treuen Diener Eumelos in „Kassandra“. Wolf thematisiert auf diese Weise das Regieren der gleichen Strukturen auch über Zeiträume hinweg.

⁵⁶² Marketta Göbel-Uotila: Medea: Ikone des Fremden und des Anderen, S. 290.

⁵⁶³ Als Medea vor Gericht erscheint, traut sich Jason nicht, sich gegen ihre Gegner durchzusetzen; er wendet seine Frustration gegen sie (vgl. M 201f.), da er Medea nichts anderes als „die blanke Gewalt als Ausdruck seiner ohnmächtigen Wut angesichts seines eigenen Leids“ entgegensetzen kann – Gerhard Rupp: Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 314.

Wolf in die Mitte der Stimmen-Komposition platziert. Sie macht ihre Medea zur Freundin und Therapeutin Glaukes, die (wie Cassandra auch!) an Fallsucht leidet. Die Heiltechnik, mit welcher Medea diese Krankheit zu bekämpfen versucht, ist eine psychoanalytische. Durch das Sich-Hinablassen „in die Tiefe“ (M 133) des eigenen Bewusstseins kommt die Ursache für die psychische Störung Glaukes – das traumatische Erlebnis der Opferung der Schwester Iphinoe – ans Licht:

[...] ich solle mir die Zeit nehmen und mir ein Herz fassen und mich an einem inneren Seil – so was könnte man sich nämlich vorstellen – hinunterlassen in die Tiefe in mir [...]. Hinablassen, hinabsteigen, hinabsinken. Nicht nur, wenn ich auf meinem Bett lag, auch wenn ich herumging mit offenen Augen [...] konnte, nein, musste ich zugleich mit angespannter Aufmerksamkeit dieses verkleinerte Abbild meiner selbst verfolgen, das sich abmühte, in mir hinunterzukommen. (M 133f.)

Das Vertrauen Glaukes gegenüber Medea bewirkt große Fortschritte im Prozess der Heilung; die Krankheit verschlimmert sich jedoch, als Glauke unter den Einfluss von Akamas und Agameda gerät. Die Heilung der Königstochter stört nicht nur die Pläne der beiden Gegner Medeas, sondern auch die ihres Vaters. Bemerkenswert ist, dass nicht Jason, sondern Glauke, welche ihre Stimme im realen Leben nie einzusetzen traute und durfte, vor Gericht für Medea eintritt. (M 200) Sie schwankt zwischen ihrer Zuneigung gegenüber Medea und einer ihr von deren Feinden aufgezwungenen ‚offiziellen‘ Meinung. An der Figur der Glauke, die „von klein auf sich selbst entfremdet wurde“,⁵⁶⁴ zeigt die Autorin, dass Frauen in Korinth gesellschaftlich keine entscheidenden Rollen spielen; dass sie „keine selbstbestimmten Menschen“⁵⁶⁵ sind. Nach der Verbannung Medeas verschlimmert sich der Zustand Glaukes. Ihre innere Zerrissenheit und die Schuldgefühle Medea gegenüber lassen sie schließlich den Freitod wählen. (M 210) Hier handelt es sich um eine der wichtigsten Ummotivierungen in Bezug auf das bekannte Mythologem, gilt doch gerade das Rachemotiv seit Euripides als Hauptursache für den Kindesmord und den Mord an Glauke. In Christa Wolfs Version ist Medea keine betrogene Frau, die von Eifersucht und Rachegefühlen besessen ist, sondern sie verliebt sich selbst in einen anderen Mann, den Bildhauer Oistros, und lebt frei und selbstbestimmt ihr Leben.

⁵⁶⁴ Warum Medea? Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann, S. 50.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 50.

Mit ihrem Tod wiederholt Glauke indirekt das Schicksal ihrer für die politischen Zwecke geopferten Schwester Iphinoe. Sie stellt „eine besonders eindringliche Opfergestalt“⁵⁶⁶ dar, der weder eine öffentliche noch eine private Rolle und Identität zugestanden werden. Die Zuspitzung des Konfliktes zwischen dem privaten und öffentlichen Bereich spiegelt sich auch in der Figur des zweiten Astronomen Leukon wider. Wie Medea durchschaut er die Machtverhältnisse am Hof, erweist sich aber im Vergleich zu ihr als unentschlossen und unfähig, diesen in irgendeiner Form entgegenzuwirken. Er hält sich vom politischen „Getriebe“ (M 157) fern und konzentriert sich ausschließlich auf die Wissenschaft. Sein Aufgabenbereich beschränkt sich auf die Deutung der Sternkonstellationen und die Weiterleitung seines Wissens an Akamas. Die Figur Leukons ist besonders ambivalent, weil er innerlich zwischen Medea und den Machthabern von Korinth schwankt, extreme Entscheidungen meidet und dabei, Jason ähnlich, in der Rolle eines passiven Beobachters verharrt:

Ich wünsche mir, ich könnte vergessen, in welcher Lage sie ist, könnte meinen Gefühlen freien Lauf lassen und es einfach genießen, der Freund einer Frau zu sein, die mir so vertraut ist wie kaum ein anderer Mensch und die mir immer fremd bleiben wird. (M 155)

Medea, mit der Leukon ungezwungene und offene Gespräche ohne Angst führen kann, übt eine positive Wirkung auf ihn aus. Sie bringt Leukon dazu, dass er unter Leute kommt und das ‚wahre‘ Leben hinter den Palastmauern kennenlernt. Seine Erfahrungen lösen einen inneren Konflikt aus, an dem er zerbricht und der in Selbstentfremdung endet. Er muss sich schließlich auch eine Mitschuld am Schicksal Medeas vorwerfen. Nach deren Verbannung verurteilt Leukon sich selbst zur Einsamkeit in seinem Turm, von dem er das Leben der anderen beobachtet.

Mit dem dritten Monolog Medeas, welcher gleichzeitig der letzte Monolog im Roman ist, werden ihre zentrale Stellung gegenüber den anderen Figuren und die Unmöglichkeit der Kommunikation mit ihnen noch einmal betont. Das Scheitern Medeas auf der Ebene der Stimmen entspricht dabei der bekannten Mythos-Vorlage, welcher die Autorin formal zu folgen scheint. Die Technik mehrerer

⁵⁶⁶ Gerhard Rupp: Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 308.

gleichberechtigter Stimmen rehabilitiert jedoch Medea in den Augen des Lesers, denn auf der Ebene der Textrezeption wird er angeregt, sich gegen ein solches Ende aufzulehnen.⁵⁶⁷ Dennoch ist Medea keine vorbildliche Heldin; sie bricht Tabus, überschreitet Grenzen und löst ambivalente Gefühle in den sie umgebenden Menschen aus; sie wird häufig als hoch- und übermütig bezeichnet.⁵⁶⁸ Medea stellt also keine positiv gestaltete Erzählinstanz dar und obwohl sie rehabilitiert wird, kann sie als eine „Negativfigur“⁵⁶⁹ aufgefasst werden, die gerade deswegen provoziert und zur intellektuellen Weiterarbeit anregt. Auf die Ambivalenz dieser Figur, die gegensätzliche Aspekte in ihrem Charakter vereint, verweist auch A. Brunn:

Als Seherin und Heilerin müsste sie ja eigentlich zur Besserung beitragen. Stattdessen erkennt sie die Vergeblichkeit ihres Tuns. Indem sie den Dingen auf den Grund geht, deckt sie den Frevel auf, wird dabei aber auch selbst zu einem Bestandteil dieses Frevels.⁵⁷⁰

4.1.4 Motiv- und Bildstruktur

Der Erzählung „Kassandra“ liegt ein dichtes symbolisches Motivgewebe zugrunde, in dem die meisten Elemente vielfältig miteinander verknüpft sind und ein Netz von Beziehungen bilden. Verschiedene sich wiederholende Motive, die sowohl abstrakten als auch konkreten Charakter besitzen, konstituieren die Erinnerung der Ich-Erzählerin und steuern ihren Fluss in eine gegensätzliche Richtung als die fragmentarische Arbeitsweise des Gedächtnisses. Oft sind das Namen und Orte, die sich auf die Oberfläche des Bewusstseins unwillkürlich hervordrängen und die vergessenen Bilder in Bewegung bringen:

⁵⁶⁷ Durch diese Konstellation wird der Leser außerdem zur Relektüre bewegt – vgl. Gerhard Rupp: *Weibliches Schreiben als Mythoskritik*, S. 321.

⁵⁶⁸ Medea erinnert sich an die Warnung ihrer eigenen Mutter: „Paß auf, hast du gesagt, Hochmut lässt dein Inneres erkalten [...]“. (M 14) Diesen Vorwurf versucht sie im imaginierten Dialog mit der Mutter von sich abzuweisen: „Nein, glaub mir, ich bin ganz klar, mir ist ganz klar, was ich da sage oder denke, ich habe ja den Beweis gefunden, mit diesen Händen habe ich ihn betastet, ach, Hochmut ist es nicht, was mich jetzt bedroht“. (M 15) Eine übermütige Haltung wird Medea von Jason (vgl. M 60), Akamas („hochmütig“, M 117) und Glauke („Hochmut“, M 139) vorgeworfen. Eine Steigerung erhält diese Konnotation in Worten Agamedas, die Medea eines „hochmütigen, triumphierenden, hasserfüllten Blick[es]“ (M 177) sich gegenüber beschuldigt.

⁵⁶⁹ Gerhard Rupp: *Weibliches Schreiben als Mythoskritik*, S. 318.

⁵⁷⁰ Anke Brunn: *Gespräch über die Lektüre von „Medea. Stimmen“*. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): *Christa Wolfs Medea*, S. 104-110, hier S. 110.

Rasend schnell die Abfolge der Bilder in meinem müden Kopf, die Worte können sie nicht einholen. Merkwürdige Ähnlichkeit der Spuren, welche verschiedenste Erinnerungen in meinem Gedächtnis vorfinden. Immer leuchten diese Gestalten auf, wie Signale. Priamos, Aisakos, Aineias, Paris. Ja. Paris. Paris und das Unternehmen DRITTES SCHIFF, das mir in allen seinen Voraussetzungen und Folgen klar vor Augen steht, während ich mich damals in undurchschaubarer Wirrmis beinah verlor. (K 54)

Die Bilder der Zerstörung wechseln sich mit denen der Hoffnung ab; sie sind alles, was Cassandra am Ende bleibt:

Ich habe immer mehr an Bildern gehangen als an Worten, es ist wohl merkwürdig und ein Widerspruch zu meinem Beruf, aber dem kann ich nicht mehr nachgehn. Das Letzte wird ein Bild sein, kein Wort. Vor den Bildern sterben die Wörter. (K 27)

Solche Bilder nähren sich aus der alltäglichen Erfahrung und aus dem Mythos, sie beziehen sich auf das kollektive Gedächtnis und haben einen universalen Wert. Die konkreten Bilder wie ‚Tor‘, ‚Schiff‘, ‚Weidenkorb‘, ‚Weidenzweig‘ oder ‚Olivenbaum‘ entwickeln eine starke Wirkung und können vieldeutig ausgelegt werden, wie beispielsweise die Metapher von der dünnen, aus dem Weidengeflecht gelösten Gerte.⁵⁷¹ Es sind aber auch Bezeichnungen bestimmter abstrakter Sachverhalte, die eine leitmotivische Verwendung annehmen und auf strukturelle Zusammenhänge im Text hinweisen. ‚Erinnerung‘, ‚Erzählung‘, ‚Vorkrieg und Krieg‘, ‚Mann- und Frau-Opposition‘, ‚Traum‘, ‚Utopie‘ und andere Motive sind bereits aus den früheren Werken der Autorin bekannt und tauchen hier in einem neuen Kontext auf.

Im Zusammenhang mit dem Motivkomplex ‚Erinnerung und Erzählung‘ erhält das Bild des Löwentors eine zusätzliche Potenzierung. Die beiden Subjekte des Erzählens können sich dem Bann dieses Ortes nicht entziehen, sie werden förmlich in die Richtung des Tors gezogen. In der Rolle des suggestiv ergriffenen Betrachters tritt die Erzählerin des Rahmens ins Bild, welches ‚magisch‘ in

⁵⁷¹ Als ein altes Symbol für Unfruchtbarkeit enthält die Weide eine Anspielung auf das Priesteramt Kassandras. Mit einer aus dem Weidenkorb herausgelösten Gerte in der Hand tritt Cassandra dem Tod entgegen. Zur Interpretation dieses Motivs vgl. z. B. Bernhard Greiner: „Mit der Erzählung geh ich in den Tod“, S. 337; Gudrun Loster-Schneider: „Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer“, S. 389.

Bewegung versetzt wird:⁵⁷² „Nah die zyklisch gefügten Mauern, heute wie gestern, die dem Weg die Richtung geben: zum Tor hin, unter dem kein Blut hervorquillt. Ins Finstere. Ins Schlachthaus. Und allein.“ (K 5) In dieses Tor begibt sich auch Cassandra um des Erzählens willen. Das Tor symbolisiert eine Grenzsituation, die mit dem Moment der Krise eine Erneuerung bringt. Es markiert die Ausrichtung nach innen und steht für den Moment der Selbsterkenntnis, aber auch des Todes, in dessen Bild die Hoffnung auf einen Neuanfang implizit enthalten ist. Anscheinend wird auf diese Weise auch der Prozess des Sterbens selbst nachempfunden, weil Cassandra vor ihrem geistigen Auge ihr ganzes Leben Revue passieren lässt. So verbindet sich das Motiv des Todes im Bild des Tors mit dem Motiv des Erzählens.⁵⁷³ Die Haltung Kassandras angesichts des Todes bestimmt ihr Erzählen.

„Tod“ ist als Symbol für alles Verdrängte und Unbewusste, für die Gewalt am eigenen Ich und dessen Tötung zu verstehen.⁵⁷⁴ Konkrete Ausführung bekommt dieses Thema im Motiv der Selbsttötung mit dem Messer. Cassandra überlegt: „Wofür ich, um es wenigstens zu denken, am Leben [...] bleibe, die wenigen Stunden. Nicht nach dem Dolch verlange, den, wie ich weiß, Marpessa bei sich führt. Den sie mir vorhin [...] nur mit den Augen angeboten hat.“ (K 8) An anderen Stellen im Text wird dieses Motiv umgewandelt: „Wieder der heiße Stich durch mein Inneres [...]“ (K 9); „[...] dem wie mit dem Messer scharf geschnittenen Haaransatz.“ (K 32) Laut S. Gödeke-Kolbe handelt es sich dabei um eine häufig gebrauchte Metapher, die einen imaginierten Gewaltakt und „die Apodiktik eines geweihten Todesbewusstseins“⁵⁷⁵ impliziert; sie kulminiert im folgenden Satz der Erzählung: „Hier spricht keiner meine Sprache, der nicht mit mir stirbt.“ (K 8)

In diesem Kontext ist auch das Motiv der Angst zu behandeln, denn für Cassandra ist das Erzählen ein Mittel der Angstbewältigung angesichts des Todes. Anfangs fürchtet Cassandra, sich den verdrängten Sachverhalten zu stellen; aber durch ihre

⁵⁷² Das Bild des Tors ist einer romantischen Konzeption der Landschaftsmalerei entnommen – vgl. Sabine Eickenrodt: *Ein lebendiges Kunstwerk?*, S. 105.

⁵⁷³ Vgl. hierzu Bernhard Greiner: *„Mit der Erzählung geh ich in den Tod“*, S. 344.

⁵⁷⁴ Vgl. ebd., 344.

⁵⁷⁵ Stefanie Gödeke-Kolbe: *Subjektfiguren und Literaturverständnis nach Auschwitz*, S. 304.

Erzählung wird das Vergessene verarbeitet und die Angstgefühle werden abgebaut:

Mir kommt der Gedanke, insgeheim verfolge ich die Geschichte meiner Angst. Oder, richtiger, die Geschichte ihrer Entzügelung, noch genauer: ihrer Befreiung. Ja, tatsächlich, auch Angst kann befreit werden, und dabei zeigt sich, sie gehört mit allem und allen Unterdrückten zusammen. (K 43)

Der Prozess des Erzählens nähert sich einem psychoanalytischen Verfahren an, denn es stellt einen Widerstandsakt gegen den Tod des Ichs und des Erzählsubjekts dar. Die Erzählung Kassandras kann demnach als „Halt auf dem Weg in den Tod des Ichs“⁵⁷⁶ ausgelegt werden.

Als seelischer Tod und gleichzeitige Wiedergeburt ist Kassandras Wahnsinn zu interpretieren. Über die eigene Stimme, die als fremde und andere empfunden wird (vgl. K 47f. u. 71f.), führt der Weg zu einem neuen ‚Ich‘. Die Subjektwerdung verläuft auf einem Pfad der Enttäuschung sowie des Abschieds von falschen Selbstbildern und Illusionen. Unterstützung bei der seelischen Genesung erfährt Cassandra von Arisbe, einer alten Frau aus der Gemeinschaft am Skamander. Arisbe eröffnet der Tochter des trojanischen Königs, dass ihr Wahnsinn als Folge der Selbstunterdrückung zum Identitätsverlust führt und fordert sie dazu auf, sich mit der Wahrheit auseinanderzusetzen und auf die eigenen Empfindungen zu hören: „Schluss mit dem Selbstmitleid. [...] Tauch auf, Cassandra, sagte sie. Öffne dein inneres Auge. Schau dich an.“ (K 75) Indem Cassandra auf Zeichen ihres Körpers zu achten beginnt und sich ihren Ängsten stellt, vermag sie ihre „Teilblindheit“ (K 49) zu überwinden.

Dass sich Kassandras Körper und Geist nicht im Gleichgewicht befinden, spiegelt sich auch in der Leugnung der eigenen Sexualität wider. Die Ursache für deren Unterdrückung und Schamgefühle ist die „Abneigung gegen die Annäherung irdischer Männer“ (K 33) als Resultat der erniedrigenden Erfahrung der Tempelprostitution als junges Mädchen. Die Wahl des Priesterberufes ist in diesem Kontext

⁵⁷⁶ Bernhard Greiner: „Mit der Erzählung geh ich in den Tod, S. 344. „Angst war“, so Greiner, „schon immer Ursprung des Erzählens bei Wolf; im Fortgang ihres Schaffens fasst sie sie immer prinzipieller [...]. ‚Entzügeln‘ der Angst steht immer entschiedener über die Frage ‚Wer spricht?‘“ – ebd., S. 360f.

psychologisch motiviert: Das Streben nach Erkenntnis lässt Cassandra die eigene Sinnlichkeit und Sexualität verdrängen.⁵⁷⁷ Auf diese Weise wird das von der Autorin ambivalent gebrauchte Motiv des Eros in die Erzählung eingeführt. ‚Eros‘ gehört zum Cassandra-Stoff genauso wie ihr Wahnsinn oder das Vorhersagen großen Unglücks. Dieses Motiv taucht erstmals in den der Erzählung vorangestellten Zeilen der Dichterin Sappho auf und erhält dadurch einen leitmotivischen Charakter. Der hier thematisierte Zustand des Ergriffenseins⁵⁷⁸ bildet eine Parallele zu den ekstatischen Tänzen der Frauen am Ida-Berg. Das Motiv des Eros steht so „im Kontext der ursprünglichen Lebensweise der Frauen und im Zusammenhang mit Kassandras als wahnsinnig gedeuteter Stimme. Während der matriarchale Lebenskontext noch im Zeichen der anfänglich ungezügelter, triebhaften Lust und daher jenseits von moralischen Normen steht, drückt sich in Kassandras Stimme bereits die disziplinierte Form des Eros aus“.⁵⁷⁹ Im Vergleich dazu entwickelt sich die männliche Ordnung im Erzähltext „aus der Pervertierung und Unterdrückung der erotischen, triebhaften Lust“.⁵⁸⁰

An den utopischen Entwurf der Ida- und Skamanderwelt sind bestimmte Einzelmotive geknüpft, die Christa Wolf von Bachofen bezieht. Das sind z. B. die Symbolik der Zwillinge, des ewig flechtenden Alten, der Farben Rot und Schwarz, von Sonne und Mond.⁵⁸¹ Diese Motive erscheinen teils in Träumen Kassandras (K 104 u. 147), teils sind sie in das Erzählgewebe ihrer Erinnerungen integriert.⁵⁸² Ihre symbolische Bedeutung bei Bachofen – die Problematisierung der Wiedervereinigung des Getrennten und die Versöhnung von Dualismen – wird im

⁵⁷⁷ Vgl. Sonja Hilzinger: Christa Wolf (1986), S. 137.

⁵⁷⁸ Eickenrodt verweist in diesem Zusammenhang auf den Aspekt der Schönheit, welche Ergriffenheit im Sappho-Kult hervorruft, „die ausschließlich als Wirkung auf die von ihr Ergriffenen beschrieben werden kann. Typisch für dieses sapphische Ergriffensein ist [...], daß es gegen diesen ‚gliederlösenden‘ Zustand keine Abwehrmaßnahme gibt. Die Ergriffene wird zu einer Zeugin, die keine Chance mehr hat, sich abzuwenden [...]“ – Sabine Eickenrodt: Ein lebendiges Kunstwerk?, S. 22f.

⁵⁷⁹ Mechthild Quernheim: Das moralische Ich, S. 197.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 197.

⁵⁸¹ Vgl. Johann Jakob Bachofen: Mutterrecht und Urreligion. Hg. v. Hans G. Kippenberg. Stuttgart 1984, S. 63f., 62, 26, 134f. Bachofens Werk inspiriert die Autorin auch zum Bild einer solchen utopischen Gesellschaft selbst.

⁵⁸² Das Motiv der Zwillinge gehört zum Cassandra-Stoff; sie selbst ist ein Zwilling und wiederum Mutter von Zwillingen. In der Erzählung Wolfs befinden sich die Kinder bei ihr, auf dem Beutewagen auf dem Weg nach Mykene; jedes Mal, wenn die Gegenwart in die Reflexionen Kassandras einbricht, wendet sie sich in Gedanken den Zwillingen zu. Das Bild des ewig flechtenden Alten wird in der Figur des weisen Anchises nachempfunden.

Text Christa Wolfs im Sinne von dessen kulturkritischer Intention beibehalten.⁵⁸³

Die Autorin denkt über die helle Seite der griechischen (männlichen) Kultur und die dunkle der minoischen (weiblichen) nach, welche als ein ‚blinder Fleck‘ zum Symbol für alles Vergessene und Verdrängte avanciert ist.⁵⁸⁴ In der Erzählung wird dieses Thema durch eine Traumsequenz vom kämpferischen Wettbewerb zwischen Sonne und Mond eingeführt:

Ich war, von wem, das wurde nicht gesagt, zur Schiedsrichterin bestellt: Welches von den beiden Himmelgestirnen heller strahlen könne. Etwas an diesem Wettkampf war verkehrt, doch was, das fand ich nicht heraus, wie ich mich auch anstrengen mochte. Bis ich mutlos und beklommen sagte, es wisse und sehe doch ein jeder, die Sonne sei es, die am hellsten strahle. Phöbus Apollon! rief triumphierend eine Stimme, und zugleich fuhr zu meinem Schrecken Selene, die liebe Mondfrau, klagend zum Horizont hinab. Dies war ein Urteil über mich, doch wie konnte ich schuldig sein, da ich nur ausgesprochen hatte, was der Fall war. (K 104f.)

‚Traum‘ selbst scheint als Motiv zur Kohärenz des Erzählten zusätzlich beizutragen. Neben Erinnerungen und Phantasien tragen die Fragmente aus den Träumen vor allem zur Versinnlichung des Cassandra-Bildes bei. Als unbewusste Verarbeitungen der seelischen Prozesse helfen Träume die Beziehungen der Hauptfigur zu anderen Menschen sowie ihre eigenen Projektionen zu verstehen und tragen auf diese Weise gleichzeitig zur Charakterisierung anderer Figuren bei. Träume wirken zudem wie ein Spiegel der persönlichen Entwicklung Kassandras, da sich darin alle wichtigen Ereignisse ihres Lebens vom Wahnsinn bis hin zum Identitätsgewinn wiederfinden.⁵⁸⁵ Nicht allen Figuren in der Erzählung ist der Zugang

⁵⁸³ Vgl. Gudrun Loster-Schneider: „Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer“, S. 393.

⁵⁸⁴ Der dunklen Seite der minoischen Kultur entspricht die Dreigestaltigkeit der alten Muttergöttin, welche Geburt, Leben und Tod umfasst. Die Farben der Muttergöttin sind Rot, Weiß und Schwarz, sie entsprechen den Phasen des Monds, welcher ihr Zeichen ist – vgl. V 168f.

⁵⁸⁵ In ihrem ersten Traum sieht Cassandra ein brennendes Meer, was auf den kommenden Krieg hindeutet: „[Ich] träumte von einem Schiff, das den Aineias über glattes blaues Wasser von unserer Küste wegführte, und von einem ungeheuren Feuer, das sich, als das Schiff sich gegen den Horizont hin entfernte, zwischen die Wegfahrenden und uns, die Daheimgebliebenen, legte. Das Meer brannte. Dies Traumbild seh ich heute noch, so viele andre schlimmere Wirklichkeitsbilder sich auch darübergerlegt haben.“ (K 22f.) Es ist ein prophetischer, apokalyptischer Traum, welcher allerdings auf eine psychische Störung hinweist, da Kassandras Bewusstsein die Kriegsvorbereitungen als äußere Tatsachen ausblendet und zensiert.

Kassandras psychische Genesung wird ebenfalls durch einen letzten, harmonisch verlaufenden Traum bei der Frauengemeinschaft in den Höhlen angezeigt: „Farben sah ich, Rot und Schwarz, Leben und Tod. Sie durchdrangen einander, kämpften nicht miteinander, wie ich es, sogar im Traum, erwartet hätte. Andauernd ihre Gestalt verändernd, ergaben sie andauernd neue Muster, die unglaublich schön sein konnten. Sie warn wie Wasser, wie ein Meer. In seiner Mitte sah ich eine

zu den Träumen eröffnet, was symbolisch für Unfähigkeit sich zu entwickeln bzw. aus dem Handlungsschema auszubrechen steht. Diejenigen, die sich immer ungespalten zeigen, wie z. B. Achill, Penthesilea, Eumelos oder Agamemnon, träumen nicht. „Nur den zögerlichen, zerrissenen und klar sehenden Bewohnern von Troia erwächst aus der Gabe des Träumens historische Kraft; denn im Verborgenen bilden sich [...] Gemeinschaft und Solidarität der Träumenden.“⁵⁸⁶

Auf der Traumebene wird ebenfalls das Motiv des Krieges über das Bild des Schiffs vermittelt. Kassandras Traum vom Schiff auf dem brennenden Meer (K 22f.) verweist auf den kommenden Krieg und den Untergang Trojas. In einem weiteren Bild der ‚DREI SCHIFFE‘, deren eigene leitmotivische Bedeutung für die Erzählung durch die Großschreibung betont wird, präsentiert die Autorin die Kritik an der Überlieferung mittels Überhöhung.⁵⁸⁷ Bereits in den „Voraussetzungen einer Erzählung“ wird das Schiff, mit dem sie nach Kreta fährt, beschrieben: „Sehr verschiedene Schiffe mit sehr verschiedenen Botschaften sind zwischen Kreta und dem Festland jahrtausendlang hin- und hergefahren.“ (V 58) Diese Assoziationen werden in der Erzählung umgearbeitet, so dass die drei trojanischen Schiffe zum Symbol der Kriegsvorbereitungen in Friedenszeiten werden. Offiziell haben sie eine glorreiche Mission zu erfüllen, stellen in der Tat aber einen Mythos für das Volk dar; das reale Ziel ist ökonomischer Natur, es geht um den Zugang zum Hellespont. Die Ausfahrt eines jeden Schiffes wird in Kassandras Erinnerung mit sich wiederholenden Bildern in Verbindung gebracht: „Licht, Jubel, Fähnchen, blitzendes Wasser und ein mächtiges Schiff: Meine erste Erinnerung [...]“; „Fähnchen, Winken, Jubel, blinkendes Wasser, blitzende Ruder [...] bei der Ausfahrt des ZWEITEN SCHIFFES.“ (K 39 u. 44)

‚Schiff‘ symbolisiert auch den Verlust. In einem der ersten Träume sieht Kassandra ihren Geliebten auf einem Schiff wegfahren. In der Tat wird Aineas sie zweimal verlassen; das eine Mal mit der Gesandtschaft des ‚DRITTEN SCHIFFES‘

helle Insel, der ich, im Traum – ich flog ja; ja, ich flog! – schnell näherkam. Was war dort. Was für ein Wesen. Ein Mensch? Ein Tier? Es leuchtete, wie nur Aineias in den Nächten leuchtet. Welche Freude. Dann Absturz, Windzug, Dunkelheit, Erwachen.“ (K 147f.) Damit steht dieser Traum, der Gegensätze vereinigt, als ein Symbol für ein Leben, welches letztendlich nur eine autonome und mit sich selbst ausgesöhnte Persönlichkeit zu führen vermag, die nicht mehr am dualistischen Denken festhält.

⁵⁸⁶ Sabine Eickenrodt: Ein lebendiges Kunstwerk?, S. 202.

⁵⁸⁷ Vgl. Thorsten Wilhelmy: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 209.

und das andere Mal unmittelbar vor dem Untergang Trojas, um Rettung auf einem Schiff zu suchen. Das Motiv der drei Schiffe ist im Mythos überliefert; indem die Autorin es von R. v. Ranke-Graves übernimmt und mit dem Autobiographischen verbindet, knüpft sie an ihr „Gefühl von Verlorenheit [an], das den Verlust aller Koordinaten signalisiert“.⁵⁸⁸ Der Traum Kassandras vom Verlust einer geliebten Person verbindet auf diese Weise persönliches Erleben der Autorin mit mythischen Elementen.⁵⁸⁹

Im Roman „Medea. Stimmen“ sind auch diejenigen werkübergreifenden Motive anzutreffen, die bereits in Bezug auf die Erzählung „Kassandra“ benannt wurden und sich zum Teil auf frühere Texte der Autorin zurückführen lassen. In diesem Abschnitt können die motivischen Interferenzen auf der Ebene der beiden Mythen-Adaptionen nur allgemein umrissen werden. Solche abstrakten Begriffe und konkreten Bilder wie ‚Erinnerung‘, ‚Tod‘, ‚Traum‘, ‚Angst‘, ‚Wahnsinn‘, ‚Zwillinge‘, ‚Tor‘, ‚Schiff‘ u. a. wiederholen sich im Roman und erhalten hier ähnlich wie in der Erzählung eine metaphorische Aufladung. Etwas ausführlicher soll an dieser Stelle auf zwei große Motivkomplexe eingegangen werden, die im Roman neu auftreten bzw. eine andere Betonung erhalten und eine strukturbildende Funktion im Text aufweisen. Einerseits handelt es sich um den Motivkomplex der Suche, der solche Aspekte wie ‚Verbrechen‘, ‚Leiche im Keller‘ sowie das Brunnen-Motiv umfasst; andererseits wird vor dem Hintergrund der Antinomie zwischen Mann und Frau das Motiv des Eros in „Medea. Stimmen“ besonders akzentuiert.

Die größte Umkehrung, die Christa Wolf in ihrer Medea-Adaption betreibt, betrifft die Struktur der Motive im Mythos selbst. Das Motiv der vor Eifersucht rasenden Kindesmörderin Medea, das den tradierten Kern des Mythologems ausmacht, ist im Roman von seiner ursprünglichen Funktion befreit. Dafür wird von der Autorin das Motiv der Schönheit Medeas stärker akzentuiert, es steht in einem engen Zusammenhang mit dem Motiv des Heilens bzw. der Zauberkunst – alles konstante Elemente des Medea-Mythologems. Mehrmals betonen weitere Figuren

⁵⁸⁸ Annette Firsching: *Kontinuität und Wandel*, S. 225. Firsching verweist auf die motivische Parallele zum Roman „Kindheitsmuster“. Im siebenten Kapitel wird das Miterleben der Kriegsvorbereitungen durch die Protagonistin Nelly mit den Worten „Nachrichtensperre, Vorkrieg. Das weiße Schiff“ eingeleitet: „Wolf übernimmt das Motiv des Heimwehs der kleinen Nelly, indem sie mit der Schiffsreise bzw. in Kreta an dieses ‚Gefühl von Verlorenheit‘ und den Verlust der Koordinaten anknüpft [...]“ – (ebd.).

⁵⁸⁹ Vgl. ebd., S. 225.

in ihren Monologen die äußeren Reize Medeas, die eine magische Wirkung auf ihre Umgebung entwickeln. In der Vorstellung der Mitmenschen ist sie gleichzeitig eine ungezähmte und kompromisslose Frau, deren Intelligenz und die herausragenden medizinischen Kenntnisse bedrohlich wirken. Laut G. Rupp entspricht dies der allgemeinen Tendenz zur Radikalisierung der Sichtweisen auf der Textebene, die im „Vorherrschen der Paradoxie als Ausdrucksmedium“⁵⁹⁰ kulminiert:

Die Selbstreflexion als Grundhaltung der Figuren führt im Wechsel von Welterkenntnis und Selbstbestimmung zu einer Radikalisierung der Sichtweisen; durch die Radikalisierung ist eine harmonische Vermittlung von den auf die Spitze getriebenen Gegensätzen immer unwahrscheinlicher.⁵⁹¹

Radikalisierungstendenzen und Paradoxien durchdringen die gesamte Motivstruktur und sind oftmals mit Erotik und Sexualität verknüpft, was auf die psychosozialen Geschlechtsrollen der Frauen und Männer im Roman zusätzliches Licht wirft. Denn der Mann-Frau-Gegensatz ist selbst die zentrale semantische Opposition, die den gesamten Roman motivisch organisiert.⁵⁹² Als Beispiel sei hier die Wahrnehmung Medeas durch Jason genannt:

Das grausamste und unwiderstehlichste Bild, das ich von ihr habe. Medea als Opferpriesterin vor dem Altar einer uralten Göttin ihres Volkes, in ein Stierfell gehüllt, eine aus Stierhoden gefertigte phrygische Mütze auf dem Kopf, Zeichen der Priesterin, die das Recht hat, Schlachtopfer zu vollziehen. Und das tat Medea. Sie schwang am Altar das Messer über den geschmückten Jungstier und schlitze ihm die Halsschlagader auf, dass er in die Knie brach und verblutete. Die Weiber aber fingen das Blut auf und tranken davon, und Medea als erste, und mir schauderte vor ihr, und ich konnte den Blick von ihr wenden, und ich bin sicher, sie wollte, daß ich sie so sah, schrecklich und schön, ich begehrte sie, wie ich noch nie eine Frau begehrt hatte, ich hatte nicht gewusst, dass es dieses Begehren gibt, das dich zerreißt [...]. (M 58f.)

Die Kombination der Gegensätze von lebensbejahender Sexualität und der Todesassoziation ziehen Jason an. Die universale Bedeutung des Romans erwächst nicht

⁵⁹⁰ Gerhard Rupp: Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 311.

⁵⁹¹ Ebd., S. 312.

⁵⁹² Vgl. ebd., S. 315.

zuletzt aus der radikalen und paradoxen Verbindung solcher gegenläufigen Motive, um die Gedanken- und Gefühlswelt der Figuren auszubreiten.⁵⁹³

In Christa Wolfs Version übt Medea nicht nur auf Männer eine magische Anziehungskraft aus, sondern auch auf Frauen. Vor allem Glaukes Beziehung zu Medea ist laut G. Rupp mit erotischen Momenten gefärbt.⁵⁹⁴ Ihr Wunsch, sich mit der engsten Freundin und Vertrauten zu identifizieren (bzw. mit ihr zu ‚verschmelzen‘), veranlasst sie, das von Medea geschenkte Kleid vor dem Sturz in den Brunnen anzuziehen. (M 210) Dies wird von den Gegnern Medeas als Anklagepunkt gegen sie genutzt, um zu behaupten, sie hätte Glauke aus Eifersucht vergiftet. Die Beziehung Glaukes zu Medea, die sich als Schwärmerei erweist, findet ihre Kulmination im Tod.

Eine erotische Komponente enthält ebenfalls die Beziehung Glaukes zu Jason. Ihre Verliebtheit in Jason wird zur Quelle des inneren Konflikts, ihr geht es „besser und schlechter zugleich“ (M 137) in dem Moment, als sie nach einem Krankheitsausbruch zu sich kommt und zuerst Jason sieht:

[...] mein Blick fiel auf ein schönes Gesicht, das sich über mich beugte, in zwei unbeschreiblich blaue Augen, Jason. Ich sah ihn wie zum ersten Mal, ich lauschte dem Klang seiner Stimme, wie er sich mit der Frau um mein Wohlergehen sorgte, ich habe keine Worte dafür, wie mir da zumute wurde [...], es war ja nicht möglich, mein Begehren auf den Mann zu richten, der dieser Frau gehörte, und es war ja nicht möglich, davon abzulassen. Du hast, sagte sie mir, so viele Jahre lang versucht, Unvereinbares miteinander zu vereinbaren, das hat dich krank gemacht. (ebd.)

Bereits durch ihre Präsenz übt Medea eine heilende Wirkung auf Glauke aus: Sie ist in Wolfs Version diejenige, die Glauke darin bestärkt, die eigenen Gefühle gegenüber Jason zuzulassen und das Begehren nicht zu unterdrücken.

Schon in der kursiven Eingangspassage wird mit der Vorankündigung der Suche nach den Spuren einer ‚anderen‘ Medea der nächste große motivische Komplex des Romans thematisiert. An dieser Stelle wird das Motiv des Verbrechens, das an

⁵⁹³ Vgl. Gerhard Rupp: Weibliches Schreiben als Mythoskritik, 313.

⁵⁹⁴ Vgl. ebd., S. 314.

Medea verübt wurde, eingeführt; ein verworrenes Netz vielfältiger Bezüge, Verweise und Anspielungen soll untersucht werden und Medea selbst begibt sich auf Wahrheitssuche. Die Monologe anderer Stimmen sind so strukturiert, dass sich darin Beweise auf eine Verschwörung finden. Hinzu tritt das Motiv der ‚Leiche im Keller‘, das im Roman durch seine besondere Betonung die Funktion eines Leitmotivs zu erfüllen scheint.⁵⁹⁵ Die bereits im Zusammenhang mit dem Cassandra-Projekt geäußerten Überlegungen der Autorin hinsichtlich der ‚dunklen, blinden Flecken‘ der abendländischen Kultur, für welche die minoische Kultur eine Art ‚Leiche im Keller‘ darstellt (vgl. V 79), werden in „Medea. Stimmen“ in einem neuen Kontext konkreter ausgearbeitet: Der glanzvolle Königspalast im patriarchalischen Korinth verbirgt in seinem Untergrund das eigene dunkle Spiegelbild. In der Tiefe des Kellers befindet sich ein mysteriöses Gewölbe, das alles Vergessene und Verdrängte symbolisiert und „eine vollendete Metapher für das eigene Fremde“⁵⁹⁶ darstellt; das Angst auslöst und das Verhalten der Menschen im Palast und in der Stadt steuert. Glauke leidet, weil sie ihr Wissen von der Untat, auf der Korinth gründet, verdrängt; die traumatischen Erinnerungen aus der Kindheit, welche im Unterbewusstsein mit dem Brunnen im Innenhof des Vaterpalastes verbunden sind, werden von ihr nicht zugelassen. Vor diesem Ort hat Glauke panische Angst und vermag sie mit Hilfe Medeas erst dann zu überwinden, als sie sich mit ihrem verdrängten Wissen auseinanderzusetzen und die Ursachen für ihre psychische Krankheit aufzudecken beginnt. Nach kurzer Heilungsphase, in der sie sich diesem Ort wieder nähern kann (M 134), überkommen sie die alten Ängste wieder; sie stürzt sich in den Brunnen, der gleichsam die Tiefe ihrer verdrängten Ängste symbolisiert. Die Metapher des Kellergewölbes und die des Brunnens stehen im Kontext der ‚Suche‘, die im Netz der vielfältigen Sinnbezüge als eine „Suche nach verschütteter weiblicher Autonomie oder, anders ausgedrückt, [...] Archäologie der *Entfremdung* und Gewalt“⁵⁹⁷ interpretiert werden kann.

⁵⁹⁵ Christa Wolf bedient sich hierbei eines bekannten und in der Literatur des Abendlandes häufig variierten Motivs. Der Verweis darauf findet sich auch in ihren früheren Essays.

⁵⁹⁶ Marketta Göbel-Uotila: *Medea: Ikone des Fremden und des Anderen*, S. 292.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 292.

4.1.5 Zu Sprache und Schreibweise

Ein bewusster Umgang mit der Sprache, der die Texte Christa Wolfs auszeichnet, ist die Folge einer besonderen sprachlichen Sensibilität und ständigen Reflexion der Autorin über die Grenzen des Sagbaren.⁵⁹⁸ Die Autorin versucht die Sprache präzise zu gebrauchen, wohl wissend um ihre Wirkung auf den Leser. Es liegt der Autorin viel am Ton und an der Atmosphäre des Erzählens, die den Ausgangspunkt ihres Schreibens bilden: „Ich mache mir sehr viele Anfänge. [...] Man weiß ja nicht so genau, was man will. Man hat nur einen Erzählton im Ohr und eine Atmosphäre, so etwas“.⁵⁹⁹ Faszinierend findet sie Ingeborg Bachmanns Schreibweise, welche ihrer Ansicht nach eine magische Kraft auf den Leser durch die zweite Ebene des Textes ausübt:

Die magischen Zutaten ihrer Welt, das sind zugleich die wirklichsten. Und indem sie diese Zutaten hereinholt in ihr Erzählen, in jenen Kapiteln, die magische, urgeschichtliche Welten heraufbeschwören [...]; indem sie, sag ich, ihre unvernünftige, tödliche Trauer mit Worten umkreist, deren magische Bedeutung unverkennbar ist, nähert sie sich einer anderen Art zu erzählen. (V 196)

Eine magische Wirkung kann ebenso Christa Wolfs Mythos-Rezeptionen zugesprochen werden, deren sprachlicher Ausdruck zu einer besonderen Atmosphäre und Faszination für den Leser nicht unwesentlich beiträgt. Der Leser gerät unmerklich in den Bann des Erzählflusses, der in seiner Struktur die subjektiven Formen der Mündlichkeit nachempfindet. Die Favorisierung der mündlichen Sprache orientiert sich am mythischen Stoff, „wenn man mit dem Begriff des Mythos seine ursprüngliche Form der Darbietung, den Sprechgesang, verbindet.“⁶⁰⁰ Der Anverwandlung des Mythos verdanken die Texte „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ ihre magische Wirkung.⁶⁰¹

⁵⁹⁸ Die Formel „Grenzen des Sagbaren“ wird von der Autorin erstmals in „Kindheitsmuster“ benutzt. Damit sind einerseits die zu akzeptierenden Grenzen des Sprechens gemeint und andererseits der Wunsch, die eigene Erfahrung jenseits dieser Grenzen zur Sprache zu bringen – vgl. Manfred Jäger: Die Grenzen des Sagbaren, S. 310.

⁵⁹⁹ Klaus Sauer (Hg.): Christa Wolf, S. 35.

⁶⁰⁰ Stefanie Risse: Wahrnehmen und Erkennen, S. 113.

⁶⁰¹ Die magische Sprache des Mythos ist nach Ranke-Graves die Sprache wahrer Dichtung – vgl. Robert von Ranke-Graves: Die weiße Göttin: Sprache des Mythos. Berlin 1981, S. 10.

Mündlichkeit, besondere Atmosphäre und magische Wirkung werden auf verschiedene Art und Weise erreicht; zahlreiche Stilmittel kommen zum Einsatz. Ihr Reichtum unterstützt die Überzeugungskraft und Expressivität der Sprache. Typisch sind ausdrucksstarke Bilder, assoziatives Sprechen, fragmentierte Syntax und Rhythmisierung des Erzählflusses. Christa Wolf äußerte in einem Gespräch, dass es nicht ihr Ziel sei, den Stil „künstlich zu komplizieren“.⁶⁰² Es geht ihr um eine einfache, erzählerisch fließende Sprache, „mehr ein Sprechen als ein Schreiben“.⁶⁰³ So ist auch die geschriebene Sprache in „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ nicht das Resultat sprachlicher Reflexion, sondern ein Prozess, der die Reflexion intensiviert.⁶⁰⁴ Es ist ein Erzählen, in dessen Prozess die Gedanken erst kommen und an Konturen gewinnen.⁶⁰⁵

Die monologische Rede, welche die Grundlage des subjektiven Erzählens in den Texten bildet, ist nicht beständig, sie folgt dem Prinzip der Assoziation und verleiht vor allem der Ich-Erzählung Kassandras einen episodisch-fragmentarischen Charakter. Scharfe Schnitte zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Erlebtem und Überlegtem sind auch auf der Ebene der Sprache schwierig. Dieses assoziative Erzählen verzichtet zwar auf jegliche Linearität und Hierarchie auf der syntaktischen Ebene, der Verstoß gegen die logische Rede ist dem Verständnis des Gesamttextes jedoch nicht abträglich. Die Kontinuität des Erzählflusses wird unterbrochen, wenn die gegenwärtigen Empfindungen, Gedanken und Gefühle Kassandras ihre Erinnerung an die Vergangenheit überlagern. Ähnlich wird der Prozess der rationalen Analyse durch das Aufkommen von weit in der Vergangenheit zurückliegenden emotionalen Reaktionen gestört. Zusammenhängend werden die Äußerungen, wenn im Prozess der Selbsterkenntnis neue Erklärungsmuster für das eigene Handeln und Trojas Untergang entstehen.

⁶⁰² Unruhe und Betroffenheit. Gespräch mit Joachim Walter, S. 761. Vgl. auch S. 769.

⁶⁰³ Projektionsraum Romantik. Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau, S. 878-895, hier S. 891. Es ist ein ähnlicher Prozess, den Kleist beschrieben hat: „[E]in solches Reden ist ein wahrhaftes lautes Denken. Die Reihen der Vorstellungen und der Bezeichnungen gehen nebeneinander fort, und die Gemütsakte, für eins und das andere, kongruieren. Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa wie ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes, sondern wie ein zweites, mit ihm parallel fortlaufendes Rad an seiner Achse [...]“ – Heinrich von Kleist: Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: ders.: Werke in zwei Bänden, Bd. 1. Berlin/Weimar 1980, S. 311.

⁶⁰⁴ Vgl. Stefanie Risse: Wahrnehmen und Erkennen, S. 113.

⁶⁰⁵ Vgl. z. B.: „Marpessa schwieg. Sie war, was denk ich da. Ist! – In meinem Leben die Schweigsamste.“ (K 58) „Nein, glaub mir, ich bin ganz klar, mir ist ganz klar, was ich da sage oder denke [...]“ (M 15)

Ähnliches ist auch in Bezug auf die monologische Rede im Roman „Medea. Stimmen“ festzuhalten: Sie gibt sich zuweilen unkontrolliert und ungesteuert, mit vielen Verflechtungen und logischen Brüchen. Ein Musterbeispiel des assoziativen Sprechens bietet der Monolog Glaukes, in dem die thematischen Übergänge auf der Ebene des Satzes und Absatzes nicht markiert sind und die endlosen Passagen ineinanderfließen.⁶⁰⁶ Es ist die unaufhaltsame Rede einer Wahnsinnigen, die besonders schwer mitzuverfolgen ist. Die Sprache Glaukes entzieht sich der Wahrnehmung des Lesers, fordert seine volle Konzentration.

Ferner zeigt sich in den Texten die Tendenz zur verdichteten Sprache des Traums, welche artifiziell nachgebildet wird. Mittels der Grundoperationen von Verschiebung und Verdichtung wird auf der sprachlichen Ebene ein integrierender Sinnzusammenhang hergestellt.⁶⁰⁷ Ähnlich wie im Traumgeschehen erscheinen Bilder in konzentrierter Form als Folge der Bedeutungskompression; sie besitzen große Eindringkraft. Im ersten Monolog Medeas ist eine solche „Traumsprache“ (M 13) mit der „Vergangenheitssprache“ (ebd.) eng verknüpft. Bruchstückhafte Sinneseinheiten, die durch die Ebene des Fiebertraums eingeleitet und immer mehr durch die Selbstreflexion der Figur angetrieben werden, wechseln in schneller Folge: „Halb willentlich überlasse ich mich dem Fieber, das steigt und mich auf einer heißen Woge wegspült, das mir Bilder zuträgt, Fetzen von Bildern, Gesichter.“ (M 23) Es handelt sich um semantische Überdeterminierungen; Gedanken und Ereignisse überschneiden sich in ihrer Mehrdeutigkeit und verflechten sich mit den Symbolen. Vor allem im Bild des Schachts und der Höhlen überkreuzen sich mehrere Bedeutungen. Wie bereits erwähnt, steht ‚Schacht‘ für die Tiefen des Unterbewusstseins, in denen sich Medea verirrt (vgl. M 36), aber auch für die Erinnerung und das Gedächtnis. Die „unterirdischen Höhlen“ (M 21) des Königspalastes von Korinth kommen Medea „traumbekannt“ (M 20) vor; sie weiß von ihnen bereits aus ihrem vorherigen Leben in Kolchis. Hier in den Höhlen ist ein

⁶⁰⁶ „[D]as ist meine Schwäche, denen zu glauben, die mir schmeicheln, obwohl es nicht eigentlich Schmeichelei war, es war etwas anderes, es war raffinierter, es ging tiefer, es rührte an den geheimsten Punkt in meinem Inneren, an den tiefsten Schmerz, den ich bis dahin nur vor der Gottheit ausbreiten konnte und von jetzt an wieder nur vor der Gottheit werde ausbreiten können, für immer und ewig, Welch ein Urteil, ich darf es nicht denken, es macht mich krank, das hat sie mich gelehrt, daß es mich krank macht, wenn ich in mir wieder und wieder die Bilder aufrufe, die mich als Unglücksmenschen zeigen, als Unglückswurm, warum nur, hat sie gesagt und gelacht, auf die Weise, die nur sie an sich hat und die, da hat Turon ganz recht, ziemlich dreist ist, so kann sie in ihren wilden Bergen lachen, sagt er, bitteschön, aber wieso sollen wir uns dieses anmaßende Lachen gefallen lassen [...]“ (M 128f.)

⁶⁰⁷ Vgl. Bernhard Greiner: „Mit der Erzählung geh ich in den Tod“, S. 357.

Ton zu hören, der eine Parallele zum Geklirr im Kopf Medeas bildet; es ist ein „durchdringendes Winseln, das konnte auch ein Tier sein, aber es war kein Tier.“ (M 21) So wird der Schacht am Schluss des Monologes zur „Totengruft“ (ebd.) und zum Sinnbild von Medeas Fieberzustand: „Ich muss endlich aufstehen [...]. Es ist wegen der Höhle, ich komme nicht hoch, jemand müsste mir helfen [...].“ (M 36)

Die Stilisierung der mündlichen Rede kommt in den Mythen-Rezeptionen Wolfs zum großen Teil durch die Unterbrechung der Monologe mit dialogischen Elementen zur Geltung. In einem imaginierten Dialog wendet sich das jeweilige sprechende Subjekt an andere Personen, so dass die Monologe aus dieser Perspektive als adressierte gesehen werden können. Der Gebrauch von Eigennamen erscheint in diesem Zusammenhang beabsichtigt, der mündliche Charakter der Figurenrede wird dadurch zusätzlich betont. Die Nennung von Eigennamen hat zudem eine strukturbildende Bedeutung für die Entwicklung des Erzählflusses und verleiht ihm Kohärenz. So kreisen die Erinnerungen der Ich-Erzählerin in „Kassandra“ immer wieder um bestimmte Namen, die jeweils ein Gefühl, einen Zustand oder ein Ereignis ins Gedächtnis rufen. Besonders oft taucht der Name Panthoos auf; die Rolle dieses Priesters des Gottes Apoll ist in Kassandras Leben gravierend; hin und wieder kehrt sein Name als Beschwörung des Vergangenen zurück und markiert die von Cassandra neu gewonnenen Erkenntnisse und die Eckdaten ihrer geistigen Reifung. (K 42) Sie muss immer wieder unwillkürlich an Panthoos denken:

Ich weiß doch wirklich nicht, was dieser Panthoos mich so beschäftigt. Ist es ein Wort, das sich, an seinen Namen gehängt, aus sehr tiefen Tiefen, in die ich nicht hinabgestiegen bin, losmachen will? Ist es ein Bild? (ebd.)

Panthoos ist eine Bezugsperson für Cassandra und beeinflusst sie in mehrfacher Hinsicht. Trotz der Antipathie, die sie ihm gegenüber empfindet, ist sie durchaus an seiner Meinung interessiert; neben den Namen der Eltern steht sein Name für alte Wertvorstellungen und Enttäuschungen: „Hekabe. Priamos. Panthoos. So viele Namen für Täuschung. Für Zurücksetzung. Verkennung. Wie ich sie hasste.“ (K 75)

Auch andere Namen tauchen in Kassandras Gedächtnis auf, fließen vorbei und verschwinden; sie versinnbildlichen verschiedene Gefühle (Reue, Neid, Hass etc.), die Cassandra dem jeweiligen Menschen gegenüber empfindet:

Helenos. Ach Helenos, andersgearteter Gleichaussehender. Mein Ebenbild – wär ich ein Mann geworden. Wär ich's doch! Dacht ich verzweifelt, als sie dich – nicht mich! nicht mich! – zum Orakelsprecher machten. (K 35)

In „Medea. Stimmen“ werden vor allem die Namen der geliebten Personen ins Gedächtnis der Protagonisten gerufen, dies erfolgt bevorzugt in Form eines gedanklichen Dialogs: „Wen denn, Glauke, fragte die Frau. Die Schwester, schrie ich. Iphinoe. Iphinoe. Ich habe diesen Namen nie wieder gehört [...]“. (M 144) Im Monolog Glaukes tauchen Eigennamen besonders oft auf, wie z. B. der Name des Bildhauers Oistros, dem gegenüber sie freundschaftliche Gefühle hegt:

Eines Tages hatte Arinna mich gefragt, scheinheilig wie immer in solchen Fällen, ob ich nicht Lust hätt, einmal einen der besten Bildhauer und Steinmetzen der Stadt bei der Arbeit zu sehen, Oistros. (M 140)

Insbesondere in den Monologen Medeas erfüllen die vielen Eigennamen die Funktion einer Ansprache und verbinden die beiden Redeformen Monolog und Dialog. Bei der jeweiligen Namensnennung entsteht der Eindruck, als suche Medea nach Kommunikation:

Jason? Langes Schweigen. Das kannte ich schon. Jetzt würde er Schuldige suchen. (M 26) Absyrtos, Bruder, bist also gar nicht tot [...]. Ich hörte deinen Namen, seit langem wieder einmal deinen Namen, Bruder [...]. Ich soll dich, Absyrtos, meinen Bruder, getötet haben [...]. (M 89)

Laut G. Rupp knüpft die Autorin durch eine gezielte Verwendung der Eigennamen an deren „mythisch-magische Evokationskraft“⁶⁰⁸ an; auf diese Weise soll durch bloße Namensnennung Wirklichkeit geschaffen werden. Seine Feststellung in Bezug auf den Roman „Medea. Stimmen“ gilt gleichermaßen auch für die Erzählung „Kassandra“: „Während der [...] Mythos und damit das mythische Spre-

⁶⁰⁸ Gerhard Rupp: Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 320. Zur Bedeutsamkeit der Eigennamen, welche mythologische Erzählungen von den Märchen unterscheidet, vgl. Walter Burkert: Antiker Mythos. Begriff und Funktionen, S. 14. Vgl. auch Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, S. 40-52. Blumenberg verweist hier darauf, dass die mythische Namengebung der Ordnungsetzung im ‚Chaos des Unbenannten‘ dient.

chen überhaupt als Form ideologischer Fixierung durch Wolf einer kritischen Revision unterzogen wird, scheinen die Figuren selbst durch die Eigennamen-Erwähnung hiervon ausgenommen zu sein.⁶⁰⁹

Für den Stil Christa Wolfs ist ein häufiger Gebrauch von allgemein-abstrakten Wörtern und Begriffen charakteristisch; vor allem in „Kassandra“ werden die allgemeinen Beschreibungen in den reflexiv-analytischen Passagen, welche wiederholt sinnlich-konkrete Erinnerungen ablösen, bevorzugt. R. Baumgart etikettiert eine solche Schreibweise als Schwärmerei „ins idealisch Allgemeine“.⁶¹⁰ Im folgenden Textfragment wird der seelische Zustand der Ich-Erzählerin beschrieben:

Während der Palast sein Bestes tat, den Gast zu empfangen [...], pflegte ich meine verquere Genugtuung. Mit Genugtuung fühlte ich die Kälte, die sich in mir ausbreitete. Ich wusste noch nicht, dass Fühllosigkeit niemals ein Fortschritt ist, kaum eine Hilfe. Wie lange es dauerte, bis meine Gefühle in die verödeten Seelenräume wieder einströmten. Meine Wiedergeburt gab mir nicht nur die Gegenwart zurück, was man Leben nennt, sie erschloß mir auch die Vergangenheit neu, unverzerrt durch Kränkung. Zu- und Abneigung und alle die Luxus-Empfindungen der Priamostochter. (K 62)

Dieser Schreibstil erscheint kühl und distanziert, wobei dieser Eindruck durch die seltene Verwendung von Epitheta zusätzlich verstärkt wird. Viele Begriffe oder Beschreibungsobjekte werden nicht anschaulich mit Hilfe von Eigenschaftswörtern erläutert, sondern entwickeln ihren ästhetischen Wert aus dem Kontext heraus.⁶¹¹ Für den sprachlichen Ausdruck werden typischerweise Nomen herangezogen.⁶¹²

⁶⁰⁹ Gerhard Rupp: Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 319. Vgl. auch Thorsten Wilhelmy: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 224.

⁶¹⁰ Reinhart Baumgart: Ein Marmorengel ohne Schmerz, S. 210.

⁶¹¹ Nach einer Äußerung der Autorin macht die große Zahl von Eigenschaftswörtern den Stil nicht unbedingt anschaulicher; sie legt keinen großen Wert auf „aufgesetzte und dazu getane Details“ als „Kulisse“: „Ein Begriff, der an sich sehr allgemein ist [...], muss nicht unbedingt näher erläutert werden mit einer Farbe oder Stimmung [...]“ – Unruhe und Betroffenheit. Gespräch mit Joachim Walter, S. 768.

⁶¹² „Immer dieselben Orte, zwischen denen mein Leben sich verlief: Das Heiligtum. Der Tempelhain, dürr in diesem Jahr, der Skamander [...] ausgetrocknet. Meine Hütte aus Lehm, mein Lager, Stuhl und Tisch – die Unterkunft für Zeiten, wenn ich durch Tempeldienst an den Bezirk gebunden war. Der Weg zur Festung, immer begleitet von zwei Wachsoldaten [...]. Das Tor in der Mauer. Der Ruf der Wachen [...]. Bis heute weiß ich nicht, wie mir entgehen konnte, daß ich eine Gefangene war. Daß ich arbeitete, wie Gefangene arbeiten, gezwungen. Daß meine Glieder sich nicht mehr von allein bewegten, daß mir auf Gehen, Atmen, Singen die Lust vergangen war.“ (K 118f.)

Ferner ist die Struktur des Satzes als ein kennzeichnendes stilistisches Merkmal der Mythos-Rezeptionen Christa Wolfs zu nennen. In „Kassandra“ häufen sich dichte, in sich geschlossene Satzgefüge, die ein Maximum an Sinn in sich bergen.⁶¹³ Die Gedanken werden einerseits freigelassen, andererseits bis auf das Äußerste aufgrund der deutlichen Komprimierung des Ausdrucks kontrolliert. Eine derart verdichtete und dennoch klare Sprache gibt dem assoziativen Erzählen Zusammenhalt, als würden die schwer zu steuernden Gedanken der Ich-Erzählerin dadurch geformt und geordnet. Diese Verfahrensweise deckt sich mit der Überzeugung der Autorin, dass es keine Sprache gibt, welche die Kriegsbefürworter erreichen kann,⁶¹⁴ und dass die „Formen, an die wir gewöhnt sind“ (V 110), benutzt werden, um wenigstens etwas Halt in der Situation der Unsicherheit zu gewinnen. Damit wird keine harmonische Geschlossenheit angestrebt, sondern eine Atmosphäre des Zweifels, der inneren Zerrissenheit und Spaltung vermittelt. Bereits die Rede der Erzählerfigur in der Eingangspassage ist in solchen Sätzen abgefasst:

Unverändert der Himmel, ein tiefblauer Block, hoch, weit. Nah die zyklisch gefügten Mauern, heute wie gestern, die dem Weg die Richtung geben: zum Tor hin, unter dem kein Blut hervorquillt. Ins Finstere. Ins Schlachthaus. Und allein. (K 5)

Es ist eine sehr genaue Sprache:⁶¹⁵

Die Tochter des Königs hat keine Angst, denn Angst ist Schwäche und gegen Schwäche hilft ein eisernes Training. Die Wahnsinnige hat Angst, sie ist wahnsinnig vor Angst. Die Gefangene soll Angst haben. (K 43)

⁶¹³ Vgl. z. B.: „Da war mein Name, ein Triumphschrei, ihr letztes Wort. Als ich das Schiff betrat, war alles in mir stumm.“ (K 13) „Aineias lebt.“ (K 7) „Warum nicht ich, mit ihm? Die Frage stellte sich nicht.“ (ebd.)

⁶¹⁴ Die Autorin notiert in ihr Arbeitstagebuch: „Wir können, was wir sehen, noch nicht glauben. Was wir schon glauben, nicht aussprechen.“ (V 110)

⁶¹⁵ Auch im Roman „Medea. Stimmen“ wird eine lakonische und hermetische Syntax eingesetzt, um die inhaltlichen Aussagen auf das Wesentliche zu reduzieren. Vgl. z. B.: „Tot. Sie haben sie ermordet. Gesteinigt, sagt Arinna. Und ich habe gedacht, ihre Rachsucht vergeht, wenn ich gehe. Ich habe sie nicht gekannt.“ (M 217) „Das Leben hier hat uns verändert. Die Höhle. Die gnadenlose Sonne im Sommer, die Kälte im Winter. Die Nahrung aus Flechten, Käfern, kleinem Getier, Ameisen. Wir sind die Schatten unserer früheren Jahre.“ (ebd.) „So ist das. Darauf läuft es hinaus. Sie sorgen dafür, dass auch die Späteren mich Kindsmörderin nennen sollen. Aber was ist das gegen die Greuel, auf welche sie zurückblicken werden. Denn wir sind unbelehrbar.“ (M 218)

Es handelt sich hierbei um einen eher einfachen und unkomplizierten Satzbau; dominierend sind vor allem in „Kassandra“ viele kurze Sätze und Ellipsen. Die höchste Kompression des Sinns infolge der Anhäufung fragmentarischer Satzteile und Perioden erleichtert aber nicht unbedingt das Leseverständnis. Diese fragmentierte Syntax entspricht dem Alogischen und Assoziativen der Sprache, die durch den ständigen Wechsel von Sinneinheiten gekennzeichnet ist. Auch einzelne Wörter erhalten einen fragmentarischen Charakter, indem sie zu autonomen Sätzen werden: „Ja, sag ich. Das weiß ich. Bald.“ (K 37) „Am Kopf der Tafel Priamos, Hekabe, Menelaos, der Gast, den niemand mehr ‚Gastfreund‘ nennen sollte. Was? Wer verbot denn das! Eumelos, hieß es. Eumelos? Wer ist Eumelos. Achja. Jener Mann im Rat [...]“ (K 66) „Der Sonnengott mit der Leier, blau, wenn auch grausam, die Augen, bronzefarben die Haut. Apollon, der Gott der Seher.“ (K 19) „Jason? Langes Schweigen.“ (M 26) „Was soll ich bloß tun. Nur sie, Medea, könnte mir raten. Verrückter Gedanke.“ (M 63)

Die kurzen Kernsätze, zu denen sich die beziehungsreiche Sprache des Traums verdichtet, werden optisch hervorgehoben, so dass sie teilweise einzelne Absätze bilden. Besonders oft geschieht dies dort, wo die Erinnerungsblöcke aufeinandertreffen. Mit diesen bedeutungsschweren Sätzen wird eine Grenze zwischen ihnen markiert oder ein bereits bestehender Gedanke noch einmal knapp formuliert: „Wem sag ich das.“ (K 41) „Der Bote ist da.“ (M 192) Auch dort, „wo die Seele spricht, in ihrer Verletzbarkeit, aber auch in ihrer Unverwüstlichkeit“,⁶¹⁶ sind solche Sätze vorzufinden: „Wie schnell und gründlich man vergisst.“ (K 17) Zusätzlich dazu gibt es Sätze, die sich wiederholen und den Kern der Handlung wiedergeben: „Warum wollte ich die Sehergabe unbedingt.“ (K 6 u. 12) „Wo lebte ich denn.“ (K 25 u. 60) „Es ist nämlich so: entweder ich bin von Sinnen, oder ihre Stadt ist auf ein Verbrechen gegründet.“ (M 15)

Die grundsätzliche Offenheit der wichtigen Kernsätze orientiert sich an der Mündlichkeit und Unmittelbarkeit des Gesprächs. Der offene Charakter wird durch die Variation des Fragesatzes und eine schwindende Differenz zwischen Frage- und Behauptungssätzen ausgedrückt. Antworten auf schwierige Fragen, die Alternati-

⁶¹⁶ Wolfram Mauser: Schiller-Gedächtnispreis 1983. Laudatio für Christa Wolf. In: Literatur und bildende Kunst. Lyrikdiskussion. Schillerpreis für Christa Wolf. Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr (Hg.). Bonn 1985, S. 165-172, hier S. 171.

ven zum scheinbar zwangsläufigen Gang der Dinge bieten, werden aus dem Text herausverlagert.⁶¹⁷

Warum will ich mir diesen Rückfall in die Kreatur bloß nicht gestatten. Was hält mich denn. Wer sieht mich noch. Bin ich, die ungläubige, denn immer noch im Mittelpunkt der Blicke eines Gottes, wie als Kind, als Mädchen, Priesterin? Gibt sich das nie. (K 28f.)

Kassandra verlangt keine Antworten, weil sie diese kennt oder es keine Lösung für ihre Fragen gibt.⁶¹⁸ Die Fragesätze ohne Fragezeichen enthalten den Verweis auf mögliche Antworten außerhalb der Ebene der Ich-Erzählerin, sprich auf der Ebene der Rezeption.

Das Auslassen des Fragezeichens ist als ein Versuch zu werten, auf der Ebene der Interpunktion die Tradition zu durchbrechen und zu überwinden. In „Medea. Stimmen“ wird dies besonders an den Stellen ersichtlich, wo der Übergang zum imaginierten Dialog innerhalb eines Inneren Monologs nicht mit dem Fragezeichen markiert ist; damit wird jedes Mal „die unterschwellig gemeinte Frage zum Aussagesatz, die rhetorische Frage zur Behauptung.“⁶¹⁹ Medeas erster Monolog endet auf diese Art: „[J]emand müsste mir helfen, Lyssa müsste kommen, die Kinder. Da, jemand fühlt meine Stirn, eine Stimme sagt: du bist krank, Medea. Bist du das, Lyssa.“ (M 36) Es handelt sich hierbei nicht bloß um eine Unregelmäßigkeit in der sprachlichen Ausführung der Monologe; an Bedeutsamkeit gewinnt diese Feststellung gerade, weil sich solche Momente im Text wiederholen.⁶²⁰ An besonders sinntragenden Stellen setzt Christa Wolf eine ungewöhnliche Interpunktion ein, um bedeutende Lebensentscheidungen Medeas hervorzuheben: „Warum war ich aus Kolchis geflohen.“ (M 204) „Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde.“ (M 218) Damit wird nicht nur der

⁶¹⁷ Vgl. Gudrun Loster-Schneider: „Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer“, S. 399.

⁶¹⁸ Bereits im früheren Werk Christa Wolfs finden sich Hinweise darauf, dass es Sätze gibt, die Fragen nicht zulassen; es handelt sich um die sogenannten „unterbliebenen“ bzw. „unterbundenen“ Fragen – Christa Wolf: Kindheitsmuster, S. 64. Die Erzählerin in „Kindheitsmuster“ muß unter dem Eindruck der traumatischen Ereignisse des Jahres 1945 feststellen, dass „ein deutlicher Mangel an Kraft und Zutrauen und Einsicht gewisse Möglichkeiten der deutschen Grammatik vorübergehend außer Betrieb gesetzt [hat]. Frage-, Aussage- und Ausrufesatz waren nicht mehr zu gebrauchen [...]“ – ebd., S. 60.

⁶¹⁹ Gerhard Rupp: Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 320.

⁶²⁰ Auffällig ist in dieser Hinsicht die Rede Glaukes, weniger der Monolog Jasons, in dem nur eine solche Stelle zu finden ist. (M 63)

rhetorische Wert dieser Fragen betont, sondern auch die Unmöglichkeit der Kommunikation auf der Figurenebene. Die Antworten auf solche Fragen werden gelegentlich unmittelbar darauf gegeben, so dass die monologische Rede formal – durch den Wechsel der Interpunktion und somit der Intonation – nicht unterbrochen wird: „Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort.“ (M 218)

Einen besonderen Sinn entwickeln im ersten mythologischen Projekt „Kassandra“ Wiederholung und Variation als Stilfiguren, dabei dienen sie nicht nur zur Herstellung von Kohärenz. Die nachdrückliche Hervorhebung bestimmter aufeinanderfolgender Wörter und Sätze teilt den Erzähltext in Segmente und gliedert ihn rhythmisch. Den Erinnerungen Kassandras an die Kindheit entspricht ein ruhiger und langsamer Erzählfluss:

Als hätt ich einem Schiff, das ruhig lag, die Kette gelöst, unaufhaltsam schwimmt es im Strom, weiter hinunter, zurück. Als ich ein Kind war. Als ich ein Kind war, hatte ich einen Bruder [...]. (K 52)

An anderen Stellen im Text wird die Wiederholung durch eine „zyklisch wiederkehrende und zu bewältigende Todesangst“⁶²¹ motiviert. In kurzen, abgehackten Sätzen wird vom Anfang des Krieges berichtet; auf diese Art wird eine düstere Stimmung erzeugt: „Jetzt noch, kurz eh ich selbst geschlachtet werde und die Angst die Angst die Angst mich zwingt zu denken.“ (K 86) Um der gefühlsbetonten Rede Kassandras eine besondere Eindringlichkeit zu verleihen, wird von der Autorin häufig die rhetorische Figur der Anapher genutzt.⁶²²

Werd ich, um mich nicht vor Angst zu winden, um nicht zu brüllen wie ein Tier – wer, wenn nicht ich, sollt das Gebrüll der Opfertiere kennen! – werd ich denn bis zuletzt, bis jenes Beil. – Werd ich denn noch, wenn schon mein Kopf, mein Hals – werd ich um des Bewußtseins willen bis zuletzt mich selber spalten, eh das Beil mich spaltet, werd ich – Warum will ich mir diesen Rückfall in die Kreatur bloß nicht gestatten. (K 28)

⁶²¹ Gudrun Loster-Schneider: „Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer“, S. 399. Die Wiederholung erweist sich als Zitat der magischen Sprache des Mythos im Kontext der mündlichen Erzählrede.

⁶²² Vgl. z. B.: „Wird die Schwäche übermächtig. Wird der Körper die Herrschaft über mein Denken übernehmen. Wird, in einem gewaltigen Schub, die Todesangst einfach wieder alle Positionen besetzen, die ich meiner Unwissenheit, meiner Bequemlichkeit, meinem Hochmut, meiner Feigheit, Faulheit, Scham abgerungen habe. Wird sie es fertigbringen, auch den Vorsatz einfach wegzuschwemmen, für den ich auf dem Weg hierher die Formel suchte und fand: Ich will die Bewußtheit nicht verlieren, bis zuletzt.“ (K 27)

In dieser Passage endet die fünffache Anapher in einer Klimax, jedoch wird hier kein Höhepunkt erreicht, da der Satz zum dritten Mal abgebrochen wird; den Schwerpunkt bildet die unmarkierte Frage: „[W]erd ich um des Bewußtseins willen bis zuletzt mich selber spalten, eh das Beil mich spaltet [...]“. (K 28) Obwohl die Wirkung der Aussage durch deren beinahe künstliche Ausweitung bereits auf das Höchste gesteigert ist, wird keine Lösung dargeboten, der Gedanke wird weiter in lakonischer Sprache fortgeführt:⁶²³ „Warum will ich mir diesen Rückfall in die Kreatur bloß nicht gestatten.“ (ebd.) Mit dem Abbruch des Satzes wird an dieser besonders inhaltsschweren Textstelle die höchste Radikalität der Stimmung erreicht. Das Angstgefühl beherrscht Cassandra, sie ist „von Angst geschüttelt“. (ebd.)

Weitere typische Stilfiguren, welche in „Kassandra“ der Hervorhebung der inhaltlichen Aussagen dienen bzw. eine intensitätssteigernde Wirkung des Ausdrucks von Gefühlen ermöglichen, sind z. B. die Epipher, Accumulatio, Klimax, Geminatio und Anadiplose: „Sie lächelt. Ich soll lächeln? Weiß ich denn überhaupt noch, was das ist, lächeln? Das letzte Mal hab ich gelächelt, als Aineas – seinen Vater, den alten Anchises, auf dem Buckel – mit seiner Handvoll Leute an mir vorbeizog [...]. Ich sah: Er kommt davon, und lächelte.“ (K 37) „[A]ls mein Herz, das ich lange nicht mehr gespürt hatte, von Station zu Station kleiner, fester, härter wurde, ein schmerzender Stein, dem ich nichts mehr abpressen konnte: da war der Vorsatz fertig, geschmolzen, ausgeglüht, gehämmert und geformt wie eine Lanze [...]“. (K 28) „[D]ie Bewegungen des Mädchens, das ich war, Wunsch- und Sehnsuchtsbild, die junge helle Gestalt im lichten Gelände, heiter, freimütig, hoffnungsvoll, sich selbst und anderen vertrauend, verdienend, was man ihr zuerkannte, frei, ach, frei. In Wirklichkeit: gefesselt. Gelenkt, geleitet und zum Ziel gestoßen, das andre setzen.“ (K 29) „Aber doch. Dochdoch, kleine Cassandra“ (ebd.) „Gesichter, dicht an dicht, gedrängt in der engen Straße unter mir. Bedrohlich, gierig, wild. Schärfer. Schärfer.“ (K 42)

In der gesprochenen Sprache, die sich an einen Hörer richtet, haben neben der Stimme des Erzählenden die Intonation, das Tempo und die Tonhöhe besondere

⁶²³ H. Gidion geht auf diese Passage in „Kassandra“ ausführlich ein und spricht im Zusammenhang damit vom „Aufgebot eines ganzen Arsenal rhetorischer Mittel, die auf Emphase zielen“ – Heidi Gidion: Wer spricht?, S. 211.

Bedeutung: „Neben dem Gehalt der nackten Wörter macht die Gesamtheit dieser Bedingungen die Bedeutung einer Geschichte aus.“⁶²⁴ Die neue ‚authentische‘ Sprache, welche Anspruch auf ‚Wahrhaftigkeit‘ erhebt und gegen Regeln und Formzwänge anarbeiten soll, kommt durch die antikanonische Vermischung der Stile zur Geltung. Die nüchterne Prosa, die an einen analytischen Essay erinnert, wechselt sich mit den einführenden, lyrischen Passagen ab. Die Unterbrechung vom narrativen Erzählfluss durch die Stellen im Text, deren sprachliche Formulierung in ihrem musikalischen Klang sinnlich wahrzunehmen ist, ergibt einen besonderen Rhythmus:

Warum nicht ich, mit ihm? Die Frage stellte sich nicht. Er, der sie mir stellen wollte, hat sie zuletzt zurückgenommen. Wie ich leider unterdrücken musste, was ich ihm jetzt erst hätte sagen können. Wofür ich, um es wenigstens zu denken, am Leben blieb. Am Leben bleibe, die wenigen Stunden. Nicht nach dem Dolch verlange, den, wie ich weiß, Marpessa bei sich führt. Den sie mir vorhin, als wir die Frau, die Königin gesehen hatten, nur mit den Augen angeboten hat. Den ich, nur mit den Augen, abgelehnt. Wer kennt mich besser als Marpessa? Niemand mehr. Die Sonne hat den Mittag überschritten. Was ich begreifen werde, bis der Abend wird, das geht mit mir zugrund. Geht es zugrund? Lebt der Gedanke, einmal in der Welt, in einem andern fort? In unserm wackern Wagenlenker, dem wir lästig sind? (K 8)

Die bewusste Strukturierung des Erzählflusses mittels Rhythmisierung erfüllt in „Kassandra“ eine wichtige Funktion. Der Wechsel des Erzählflusses entspricht der formalen Struktur der Erzählung, in der die zwei Subjektpositionen ineinanderfließen und sich Zeit- und Wirklichkeitsräume überlagern. Der Autorin gelingt es hier jenen ‚inneren Ton‘ zu treffen, welcher der Sprache eine Suggestivkraft verleiht. Der Rhythmus des Erzählens erscheint als unkontrolliert und frei – trotz der ‚Strenge‘ der verdichteten Sprache, da das Tempo durch den Fluss der Erinnerung vorgegeben wird.

Der Rhythmus des jambischen Versmaßes,⁶²⁵ der stellenweise nachempfunden wird, sorgt für den ‚hohen Ton‘ des Erzählens und ein gewisses Pathos.⁶²⁶ Nicht

⁶²⁴ Stefanie Risse: Wahrnehmen und Erkennen, S. 113.

⁶²⁵ Es handelt sich dabei zum Teil um eine Anlehnung an den jambischen Trimeter, der als Versmaß der klassischen griechischen Tragödie eine ernste, feierliche Atmosphäre erzeugt.

alle Rezensenten empfinden diesen Ton in der Erzählung Christa Wolfs als angemessen, so wird er kritisch als ein „dauernd hoher, hochgespannter und daher bald spannungsloser Ton“⁶²⁷ bezeichnet. Doch es geht hier nicht um die Stilisierung einer erhabenen und unnahbaren Heldin; der annähernd ‚jambische‘ Stil, der insbesondere beim Vorlesen zur Geltung kommt, bewirkt vor allem, dass die Rede Kassandras in ihrem deklamatorischen Gestus eine Dramatisierung erfährt:

Hat es nicht jetzt schon, dies probate Mittel, / mein altes, schon vergeßnes Übel
wieder wahr gemacht: / daß ich, gespalten in mir selbst, mir selber zuseh, / mich
sitzen seh auf diesem verfluchten Griechenwagen, unter meinem Tuch, von
Angst geschüttelt. (K 28)

Eine nüchterne Prosa setzt gleich nach den deklamatorischen Sätzen ein, der hohe Ton der Verkündung bricht abrupt ab, als ob eine Maske abgelegt wird: „Warum will ich mir diesen Rückfall in die Kreatur bloß nicht gestatten. Was hält mich denn.“ (ebd.) Mit dem pathetischen Sprechen der Cassandra-Figur knüpft die Autorin formal an die Tradition an, der Traditionsbezug wird als Bruch mit der Tradition inszeniert.⁶²⁸ Der andere Ton entspricht darüber hinaus Kassandras innerem Zustand, der den „Voraussetzungen“ zufolge als „Selbsterkenntnis, Distanz, Nüchternheit [...] bei innigster Betroffenheit“ (V 212) bezeichnet werden kann. Kassandras innere Spaltung wirkt sich auf die Form der Sprache aus, die einerseits ausgefeilt, andererseits eine Sprache des Gefühls ist. Im „sprachlichen Tanz“ Kassandras – so K. Jankowsky – wird die Widersprüchlichkeit ihrer inneren Entwicklung zum Ausdruck gebracht, „sie erfährt ihre Welt sowohl in der Stille als auch in dem Spiel mit den kombinatorischen Möglichkeiten der Sprache.“⁶²⁹

⁶²⁶ Der heutzutage als hoher Ton empfundene Jambus ist laut Aristoteles der „unter allen Versen [...] zum Sprechen geeignetste“ und wird von ihm der Alltagskonversation zugeordnet – Aristoteles: Poetik, Kap. 4.

⁶²⁷ Reinhart Baumgart: Ein Marmorengel ohne Schmerz, S. 210. Kassandras überlegene Haltung bestimme diesen Ton, die „hohe, herrschaftliche Prosa“ sei das Resultat – (ebd.). Auch andere Kritiker scheinen die Meinung R. Baumgarts zu teilen. W. Ross sieht eine „rhythmisch überhöhte Diktion [...], die antike Patina“ vortäuschen würde – Werner Ross: Cassandra kämpft für die Frauen, S. 5. Sybille Cramer spricht von der „kunstvoll spontanen Sprache des Gefühls, die ihr magisches Heil im Jambus sucht“ und vom „klassizistischen Faltenwurf“, die im „seltsamen Gegensatz zu den Vorstellungen weiblichen Schreibens“ stehen – Sybille Cramer: Eine unendliche Geschichte des Widerstands. In: Christa Wolf. Materialienbuch. Hg. v. Klaus Sauer. Darmstadt und Neuwied 1983, S. 121-142 hier S. 138. Laut A. Stephens arbeitet der hohe Ton der Prosa „auf geradezu peinliche Weise gegen das exponierte Vorbild des ‚lebendigen Wortes‘“ an – Anthony Stephens: ‚Die Verführung der Worte‘, S. 138.

⁶²⁸ Bei H. Gidion heißt es: „[D]er heldische Gestus wird zitiert – und aufgegeben [...]“ – Heidi Gidion: Wer spricht?, S. 211.

⁶²⁹ Karen H. Jankowsky: Unsinn/anderer Sinn/neuer Sinn, S. 2.

In „Medea. Stimmen“ wird der Rhythmuswechsel dadurch bestimmt, welche Figur gerade das Wort hat. Die Sprache an der Grenze zwischen Traum und Realität, zwischen Krankheit und Gesundheit prägt den Ton und das Tempo des Erzählens im ersten Monolog Medeas. Der Prozess der analytischen Reflexion wird durch emotionale Einbrüche gestört, die Rede wird dramatisch. Ähnlich ‚unruhig‘ ist der Erzählfluss in Medeas letztem Monolog, in dem das Gefühl der Ausweglosigkeit vorherrscht. Die düstere, beinahe krankhafte Atmosphäre des ersten Monologes wirkt so vorausdeutend in Bezug auf den dramatischen Ausgang der Geschichte. Der letzte Monolog Medeas greift die Atmosphäre des ersten wieder auf und steigert sie zusätzlich; er endet mit den ‚abgehackten Formeln der Verfluchung‘.⁶³⁰

Auch der Monolog Glaukes ist stark gefühlsbetont; er weist Ähnlichkeiten mit der Sprache Kassandras auf, da hier stellenweise die Stimme des Wahnsinns durchdringt. Sehr emotional gefärbt ist auch die Rede Agamedas, in der ihr alles dominierender Hass gegenüber Medea zum Ausdruck kommt. Selbst ohne den Einsatz einer ‚typisch männlichen‘ Sprache weichen die Monologe von Jason, Akamas und Leukon in Erzählton und Erzählrhythmus von den Monologen der Frauen ab. Die Sprache wirkt beherrscher, rationaler, analytischer, der Erzählfluss ist ruhig, die Intonation beständig – ein ‚männlicher‘ Blick auf die Tatsachen wird demonstriert.⁶³¹

Die Sprache der Texte Christa Wolfs appelliert mit eindringlichen Bildern und einem rhythmischen Ton an die Sinne des Lesers, an sein Sehen und Hören. Diese sinnliche Sprache fördert das bewusste und unbewusste Wahrnehmen, berührt tief das Innere einer Person, reißt sie mit und fordert sie zum Nachdenken auf.⁶³² Ihren unverwechselbaren Ton gewinnt sie, weil sie die Erfahrung des Schmerzes wiedergibt – es ist ein sinngebendes Erzählen im wahren Sinne des Wortes. So

⁶³⁰ Anita Raja: Worte gegen die Übel der Welt, hier S. 125.

⁶³¹ Loster-Schneider zufolge weist der Roman durch seine Struktur metrisch-rhythmische Kompositionsmomente auf. Ein besonders „liedhaftes“ Versmaß variiere die „12stellige Stimmenabfolge in ‚Prosa‘“, es sei „der auftaktende daktylische Vierheber mit ‚männlicher‘ Kadenz und hochsignifikanter Störstelle in der Mitte“; der Monolog Glaukes bilde den rhythmischen ‚Herzschlag‘ dieser gesamten metrischen Komposition – Loster-Schneider: Intertextualität und Intermedialität, S. 239.

⁶³² Vgl. auch Stefanie Risses Arbeit „Wahrnehmen und Erkennen in Christa Wolfs Erzählung ‚Kassandra‘“.

heißt es in einer Rede anlässlich der Verleihung des Schiller-Gedächtnispreises an Christa Wolf, dass ihre Sprache

[...] nicht einem Experiment folgt und nicht das Dekor sucht, sondern aus der Unmittelbarkeit des Denkens und Empfindens lebt. Sie will nicht gefallen, sondern überzeugen. [...] Es ist eine Sprache, die die Sache trifft, aber mehr noch den Nerv. Sie ist beseelt von der Leidenschaft, mit dem Lichtstrahl erhellender Worte Räume des Denkens auszuleuchten, und sei es nur für Augenblicke.⁶³³

4.2 Intertextualität

Der intertextuelle Dialog wird im Medium des Zitats geführt, das allgemein als ein Stilmittel avantgardistischer Kunst und Literatur gilt.⁶³⁴ Wenn bereits die bloße Anzahl der in einem Text bewusst oder unbewusst integrierten Prätexte für seinen intertextuellen Status spricht, so eignen sich gerade Christa Wolfs Bearbeitungen des antiken Mythos als Objekte einer intertextuellen Analyse. In Texten wie „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ wird die Wechselbeziehung von Tradition und Innovation besonders deutlich, denn die Berücksichtigung alter Bezugsfolien und deren gleichzeitige Neubewertung bilden die Grundlage für ein dialogisches Verfahren. Beim Cassandra- und Medea-Mythos handelt es sich um sehr alte, unzählig oft variierte Stoffe, die im Laufe der Zeit eine besondere Prägung durch die Prätexte der meist rezitierten Autoren Aischylos und Euripides erhalten haben. Christa Wolfs Mythos-Rezeptionen führen einen Dialog zwischen der Vergangenheit und Gegenwart, indem sie gleichermaßen Bezüge zu den kanonisierten Versionen aus der Antike und denen moderner Autoren herstellen. Darüber

⁶³³ Wolfram Mauser: Schiller-Gedächtnispreis, S. 171.

⁶³⁴ Auf dialogische Beziehungen zwischen Texten verwies erstmals M. Bachtin, dessen Gedanken in den späten 1960er Jahren von J. Kristeva aufgegriffen wurden: „[J]edes Wort (jedes Zeichen) eines Textes führt über seine Grenzen hinaus. Jedes Verstehen ist das In-Beziehung-Setzen des jeweiligen Textes mit anderen Texten. [...] Der Text lebt nur, indem er sich mit einem anderen Text (dem Kontext) berührt. Nur im Punkt dieses Kontaktes von Texten erstrahlt jenes Licht, das nach vorn und nach hinten leuchtet, das den jeweiligen Text am Dialog teilnehmen lässt [...]“ – Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman (1967). In: Bruno Hillebrand (Hg.): Zur Struktur des Romans. Darmstadt 1978, S. 388-407, hier S. 388f. Kristeva prägte den Begriff der Intertextualität weitgehend: „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der ‚Intertextualität‘ [...]“ – ebd., S. 391.

hinaus sind sie mit dem eigenen Œuvre und vor allem miteinander durch zahlreiche Querverweise verbunden.⁶³⁵

Eine intertextuelle Klammer zwischen dem Roman „Medea. Stimmen“ und der Erzählung „Kassandra“ bilden gemeinsame kulturtheoretische Fragestellungen: Der Prozess der Mythosbildung, der Zusammenhang von Mythos und Gewalt, die weibliche Subjektwerdung in einer patriarchal-abendländischen Gesellschaft oder der Entwurf einer matriarchal geprägten Utopie sind, um nur einige wenige Beispiele zu nennen, als Themenbereiche in die beiden Texte intertextuell eingeschaltet und verkettet sie miteinander. Aber auch einzelne Figuren und motivische Allusionen sowie Elemente der formalen und sprachlichen Gestaltung im zweiten mythologischen Projekt (wie z. B. der Innere Monolog oder die fragmentierte Syntax) verweisen zitierend auf das erste. Eine andere Ebene der intertextuellen Bezüge zwischen „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ eröffnet sich durch die Verwendung von markierten und unmarkierten, fast wortwörtlichen und verdeckten Zitaten. So knüpft z. B. die Reflexion Medeas über die Familienverhältnisse im Palast ihres Vaters thematisch an die Erzählung „Kassandra“ an; Medea wendet sich gedanklich an die Mutter: „Du kanntest den König. Ich hatte es mit dem Vater in mir zu tun [...].“ (M 33) Auch folgende Gedanken Medeas überschneiden sich mit den Worten Kassandras⁶³⁶ und stellen eine Verbindung zum ersten mythologischen Projekt her: „Die Zeit wird knapp.“ (M 188) „Ich muss meine Angst eindämmen. Ich darf nicht aufhören zu denken.“ (M 173) „Der Bote ist da.“ (M 192)

Die Einbindung von Werken fremder Autoren in die eigenen mythologischen Projekte zeigt sich bei Christa Wolf explizit auf der Ebene der ausdrücklich hervorgehobenen Motti, aber auch durch viele unmarkierte Verweise im Text selbst.⁶³⁷

⁶³⁵ Vgl. dazu z. B. Annette Firsching: *Kontinuität und Wandel*, S. 254.

⁶³⁶ Vgl. im Text: „Die Zeit wird knapp.“ (K 116) „Jetzt nicht den Verstand verlieren, jetzt nicht [...].“ (K 152) „Sie kommen.“ (K 164) Vgl. auch in „Medea. Stimmen“: „Wo leben wir denn [...]“ (M 160) und in „Kassandra“: „Was ging vor. Wo lebte ich denn.“ (K 25) „Aber wo lebten wir denn.“ (K 77) Die Kritik an den Verhältnissen in Troja und Korinth sowie die innere Erschütterung der Figuren werden auf diese Weise ausgedrückt.

⁶³⁷ Vgl. beispielsweise die Anfangspassage in „Kassandra“, die an Ingeborg Bachmanns Gedichtsfragment „Böhmen liegt am Meer“ angelehnt ist und in der das Problem der Vergänglichkeit bzw. der Dauerhaftigkeit (auch der Sprache) reflektiert wird: „Was ich begreifen werde, bis es Abend wird, das geht mit mir zugrund. Geht es zugrund? Lebt der Gedanke, einmal in der Welt, in einem andern fort? In unserm wackern Wagenlenker, dem wir lästig sind?“ (K 8) Vgl. bei Bachmann: „Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist so viel wie ich / Ich will nichts mehr für

Durch den Gebrauch der zumeist nicht wörtlich zitierten Textfragmente wird der Erzählfluss nicht unterbrochen und der Stil nicht gestört. Aufgrund dessen kann Wolfs Zitierweise als kontrolliert bezeichnet werden. Zitatetechniken werden bei ihr nicht in den Vordergrund gestellt, sondern das Fremde wird in den Text integriert und assimiliert.

Das Zitierverfahren kann in Wolfs Texten nicht mit dem Prinzip beliebiger Reproduzierbarkeit eines Kunstwerks verglichen werden, in dem die Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremden schwindet. Ihre kreative Leistung und Originalität beschränken sich nicht auf eine bloße Imitation von fremden Sinneseinheiten. In solchen Texten, die ein literarisches Spiel mit Zitaten betreiben, „verschwindet die Illusion, Leben sei mit Lektüre gleichzusetzen, denn der Schreibakt selbst ist das einzig Lebendige“.⁶³⁸ Obwohl die Autorin viele versteckte bzw. nicht leicht erkennbare Zitate benutzt, was einen gewissen Bildungsgrad voraussetzt und hohe Konzentration vom Leser einfordert, hat sie nicht das Ziel, durch ein Zitaten-Labyrinth das Textverständnis zu erschweren. Christa Wolf schreibt nicht für eine kleine Elite von Literaturexperten, ihre Texte können auch ohne Decodierung aller intertextueller Bezüge vom Leser richtig gedeutet werden. In den begleitenden Kommentaren bemüht sie sich immer wieder, auf ihre literarischen und theoretischen Bezugsfolien hinzuweisen und markiert diese entsprechend. Das Gespräch mit dem Leser kommt vor allem durch die Verwendung offener Zitate in den Moti zur Geltung. Die Markierungen sind hier expliziter Natur und entgehen dem

mich. Ich will zugrunde gehen.“ Ingeborg Bachmann: Werke in vier Bänden. Hg. v. Christine Koschel u. a., Bd. 1. München 1978, S. 167. Vgl. hierzu auch Ulrike Growe: Erfinden und Erinnern, S. 135.

Neben den versteckten Hinweisen auf fremde Autoren wird eine enge Verbindung zum eigenen Œuvre hergestellt. So werden z. B. Christa Wolfs Überlegungen zu den Themen ‚Krieg‘, ‚Erinnerung‘ oder ‚Sprachlosigkeit‘ in „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ mit Querverweisen zu anderen Werken unterlegt. Vgl. folgende Beispiele: „[I]ch träumte von einem Schiff [...] Das Meer brannte [...] gern wüßte ich, welche Art Unruhe, unbemerkt von mir, mitten im Frieden, mitten im Glück: so redeten wir doch! solche Träume schon heraufrief.“ (K 22f.) „Ein Beispiel, das mich empört hat [...]: Wie die Troer, die [...] die Ausfahrt des ZWEITEN SCHIFFES bejubelt hatten, später darauf bestanden: mit diesem Schiff habe das Verderben angefangen.“ (K 45) „Das weiße Schiff ist ein unheimliches und beängstigendes Motiv.“ („Kindheitsmuster“, S. 195) „Nellys Assoziation zu dem Stichwort ‚Vorkrieg‘ würde wohl lauten: Das weiße Schiff.“ (ebd.) Vgl. auch: „Manche, Nelly unter ihnen, verfielen in Schweigen. Manche redeten leise und kopfschüttelnd vor sich hin. Wo habt ihr gelebt. Was habt ihr getan. Was soll nun werden. – In dieser Art.“ („Kindheitsmuster“, S. 60) „Aber wo lebten wir denn. Ich muß mich scharf erinnern: Sprach in Troia irgendein Mensch von Krieg? Nein.“ (K 77)

⁶³⁸ Andrea Allerkamp: Stationen der Reise durch die Ich-Landschaften – Zwischen Arthur Rimbaud und Ingeborg Bachmann. In: Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition. Hg. v. Gerd Labrousse und Gerhard P. Knapp. Amsterdam 1988, S. 159-180, hier S. 160.

Leser nicht; ein tieferer Sinnzusammenhang zwischen dem jeweiligen Motto und dem Text eröffnet sich aber auch hier erst bei der Lektüre.

Eine „weibliche Gegenstimme zum männlichen Diskurs der antiken Texte“⁶³⁹ stellt die Erzählung „Kassandra“ dar, dabei geht es der Autorin nicht um eine komplette Destruktion von altbekannten Mustern, sondern um einen produktiven Dialog. Die Zitate werden sparsam und eher pointiert eingesetzt, „um die Wirksamkeit des Wortes anderer Dichter, um die Auseinandersetzung mit diesen Schreibenden“⁶⁴⁰ zu erhöhen. Christa Wolf zitiert beispielsweise Heinrich von Kleist, Georg Büchner und Ingeborg Bachmann, in deren Werken sich die Frage nach der Autorschaft mit dem Thema des Sehens verbindet.⁶⁴¹ Das Zitieren anderer Schriftsteller hat den Charakter einer Wahlverwandtschaft. Wolf versucht in der Auseinandersetzung mit ihnen Klarheit über die Probleme des eigenen Schreibens zu gewinnen, denn gerade sie plädiert für eine persönliche und gesellschaftliche Vorbildwirkung des Dichters.⁶⁴² Zitieren ist für sie „eine Form literarischer Erinnerung, mit der Absicht, die Dauer und Gegenwärtigkeit von Literatur zu erweisen“,⁶⁴³ denn dadurch tritt die „Kontinuität von Literatur [...] sinnfällig zutage“.⁶⁴⁴

Vor allem im Roman „Medea. Stimmen“ wird die Intertextualität zum wesentlichen Gestaltungsprinzip erhoben.⁶⁴⁵ Trotz der „lähmenden ‚Beeinflussung‘“ eines im Prozess der Arbeit als „verwirrend“ empfundenen Quellenumfangs⁶⁴⁶ will die Autorin innovativ vorgehen. Obwohl sie später behauptet, auf die erneute Lektüre der Literatur zum Thema verzichtet zu haben, sind die Vorgängerversionen in ihrem Text dennoch in hohem Maße impliziert.⁶⁴⁷ Gegenüber dem „Intertext des

⁶³⁹ Annette Firsching: *Kontinuität und Wandel*, S. 289.

⁶⁴⁰ Ulrike Growe: *Erfinden und Erinnern*, S. 135.

⁶⁴¹ Mehr zum Zitieren der Texte dieser und anderer Autoren durch Christa Wolf und deren Interpretation in „Kassandra“ vgl. ebd., vor allem S. 133-139.

⁶⁴² Das Goethe-Zitat, das den „Voraussetzungen einer Erzählung“ als Motto vorangestellt ist (V 9), spielt darauf an: „Diesem düsteren Geschlecht ist nicht zu helfen; man musste nur meistens verstummen, um nicht, wie Cassandra, für wahnsinnig gehalten zu werden, wenn man weissagte, was schon vor der Tür steht“ – („Die Wahlverwandtschaften“).

⁶⁴³ Ulrike Growe: *Erfinden und Erinnern*, S. 135.

⁶⁴⁴ Ebd., S. 135.

⁶⁴⁵ Loster-Schneider zufolge ist die intertextuelle Kette eines Mythos im Roman deutlich mehr als in der Erzählung „transkulturell, transmedial und heterosexuell organisiert“ – Gudrun Loster-Schneider: *Intertextualität und Intermedialität*, S. 228.

⁶⁴⁶ Rita Calabrese: *Von der Stimmlosigkeit zum Wort. Medeas lange Reise aus der Antike in die deutsche Kultur*. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): *Christa Wolfs Medea*, S. 75-93, hier S. 93.

⁶⁴⁷ Vgl. *Warum Medea? Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann*, S. 52f.

„mörderischen‘ Medea-Mythos“⁶⁴⁸ ist ihre Variante sehr innovativ, weil sie den narrativen Kern des klassischen Mythos radikal verändert. Dabei handelt es sich nicht um eine bloße Negation des überlieferten Musters, sondern um ein von der Autorin bewusst eingesetztes korrigierendes Verfahren. Die zentralen Elemente des bekannten Mythologems (wie z. B. der Kindesmord und die Vergiftung Glaukes durch das Kleid) sind im Text des Romans in modifizierter Form präsent; da die Autorin sie aber als Lüge beschreibt, vermag sie „die innertextliche Genese eines Mythos“⁶⁴⁹ vorzuführen, „die auf gezielter Beeinflussung dessen, was als ‚Wahrheit‘ zu gelten hat, beruht“.⁶⁵⁰

G. Loster-Schneider bezieht sich auf die im Arbeitstagebuch beschriebene Faszination der Autorin von den neuen Medien,⁶⁵¹ um zu behaupten, dass Christa Wolf im Roman „eine intertextuelle, hybride, polyphone und höchst leistungsstarke ‚Textmaschine‘“⁶⁵² konstruiert. Die Polyphonie des Romans, auf die der Untertitel „Stimmen“ hindeutet, verstärkt den Eindruck der Intertextualität.⁶⁵³ Bereits die Form dieses (in viel höherem Maße als die Erzählung „Kassandra“) Gattungshybrids inszeniert das ‚Stimmengewirr‘ einer langen Überlieferungskette. Der Titel „Medea. Stimmen“ und die kursive Vorrede, die eine Art benutzerfreundliche Gebrauchsanweisung liefern, sind in ihrer Funktion als „Intertextualitätsindikatoren“ bestens markiert:

Benennt der Titel das ästhetische Programm, so inszeniert die Vorrede eine berühmte programmatische Metapher der Intertextualitätstheorie von Roland Barthes [...]. In einem interepochalen und interkulturellen ‚Begegnungsraum‘, ei-

⁶⁴⁸ Gudrun Loster-Schneider: Intertextualität und Intermedialität, S. 222.

⁶⁴⁹ Martin Beyer: Das System der Verkennung, S. 77.

⁶⁵⁰ Ebd., S. 77.

⁶⁵¹ Vgl. Christa Wolfs „Notate aus einem Manuskript“. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.), S. 40f.: „[W]ährend das Computersystem ORION mir auf immer neue Stichwörter, die mir einfielen Argonauten Kolchis Goldenes Vlies immer neue Titel und Namen aufrollte, ausdrückte, auf Querverweise verfiel, auf die ein Mensch nie käme, Circe Cheiron Altkorinth immer sagte ORION ich weiß was und überschüttete mich mit seinem Wissen und entwickle alle Eigenschaften eines Tyrannen, auch über die Große Mutter war er ja orientiert, über Menschen- und Tieropfer aller Art über Mysterien und Rituale, aber erst, als er anfang, mahnend im Traum zu mir zu sprechen, legte ich die Titelliste beiseite, die er mir aufgedrängt hatte und fing, auf einmal sehr schüchtern, an, mit ihr selbst zu sprechen, Medea.“ (Unterstreichungen im Original)

⁶⁵² „Diese produziert eine neue Plotvariante, verschaltet sie über markierte ‚Links‘ mit älteren transmedialen Versionen und Theoriefeldern und lädt die lesenden BenutzerInnen zum interaktiven ‚Networking‘ am Medea-Mythos ein [...]“ – Gudrun Loster-Schneider: Intertextualität und Intermedialität, S. 231.

⁶⁵³ Durch diese Polyphonie wird das akustische Moment („Jetzt hören wir Stimmen“, M 10) besonders betont – vgl. ebd., S. 233.

nem „chambre d' échos“, trifft sich das kollektive fragende „Wir“ mit der stummen mythologischen „Gestalt mit dem magischen Namen“ und mit zahllosen Antwortstimmen.⁶⁵⁴

Die Leser gehen „metatextuell und selbstexplikatorisch eingestimmt [...] in die ‚Echokammer‘ des Haupttextes“⁶⁵⁵ und hören dort neben der Stimme des Wirt-Erzählers und den explizit benannten Figuren auch die Motti-Stimmen (Elisabeth Lenk, Seneca, Platon, Euripides, Cato, Ingeborg Bachmann, René Girard, Dietmar Kamper und Adriana Cavarero). So spricht G. Loster-Schneider von einem aufs Genaueste berechenbaren „Chor aus 16 Stimmen“,⁶⁵⁶ dessen Wirkung zusätzlich um ein Vielfaches multipliziert wird.

Alle Motti-Stimmen erfüllen im Roman jeweils eine Kommentarfunktion; vor allem aber kommentieren sie als offene Zitate das gesamte Geschehen. Das Zitat von Elisabeth Lenk, das als Motto der kursiven Vorrede vorangestellt ist, gilt als eine Art erste Stimme, die den Begriff der ‚Achronie‘ in Bezug auf das Verwobensein der Epochen erklärt; die Epochen reihen sich nicht nach dem Prinzip des „gleichgültige[n] Nebeneinander[s]“ (vgl. M 5) an, sondern sind nach dem Prinzip des Stativs miteinander verschachtelt. Durch die Berührung der Zeiten trifft die Gegenwart in einem korrigierenden retrospektiven Impuls auf die Vergangenheit, aber auch die Begegnung mit einer mythologischen Figur aus unbestimmten Zeiten kann für die heutigen Generationen einen Sinn haben. Die anderen Motti im Roman beziehen sich gleichermaßen auf moderne Autoren und klassische Texte der Antike, darunter zwei bekannte Medea-Adaptionen von Euripides und Seneca.⁶⁵⁷ Die Authentizität der wörtlichen Wiedergabe wird in den Motti zwar angestrebt und die Quellenangabe angeführt, allerdings erfahren die Formulierungen durch teilweise Weglassungen und Pointierungen eine Modifikation; eine andere Bedeutungsebene wird eingeführt.⁶⁵⁸ Ohne dass ein Zweifel an ihrer Echtheit aufkommt, werden z. B. das Seneca-Zitat vor dem ersten Monolog Medeas und das Euripides-Zitat vor dem Monolog Agamedas umgewandelt, wobei die Aussage-

⁶⁵⁴ Gudrun Loster-Schneider: Intertextualität und Intermedialität, S. 234.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 234.

⁶⁵⁶ Ebd.

⁶⁵⁷ Euripides: Medeia. In: ders.: Tragödien, übertragen von Dietrich Ebener. 1. Teil. Darmstadt 1990; Seneca: Medea. In: ders.: Sämtliche Tragödien. Lateinisch und Deutsch, Bd. 1. Übersetzt und erläutert von Theodor Thomann. Zürich/München 1978.

⁶⁵⁸ Zum Zitierverfahren in „Medea. Stimmen“ vgl. z. B. Birgit Roser: Mythenbehandlung und Kompositionstechnik, S. 59f.; Martin Beyer: Das System der Verkennung, S. 83.

kraft des jeweiligen Zitats entscheidend verändert wird. Es sind die Beispiele „einer ganz bewussten Modulation der Prätexte“,⁶⁵⁹ bei der es sich um eine Überschreitung der ‚Legitimitätsgrenze‘ beim Umgang mit dem Vorgänger handelt.

Die Motti im Roman treten nicht nur mit den danach folgenden Kapiteln, sondern auch miteinander in einen Dialog. Es werden dabei zwei große Themenkomplexe eingeführt: die Beziehungen zwischen den Geschlechtern und die gesellschaftlichen Strukturmechanismen. So zitiert Christa Wolf im Vorspann des Monologes von Agamedea die Adaption des Medea-Mythos von Euripides, das auf ein bestimmtes Rollenverständnis der Frau aus der Sicht eines Mannes anspielt: „Kreon: Und sind Frauen auch nicht zum Guten geschickt, sind sie doch Meisterinnen des Bösen.“⁶⁶⁰ (M 65) Das Zitat von Platons „Symposion“ vor dem ersten Monolog Jasons spielt auf eine Eigenschaft von Männern an, sich durch Heldentaten Nachruhm zu sichern: „Gewaltig ist der Antrieb der Männer, in Erinnerung zu bleiben und sich einen unsterblichen Namen auf ewige Zeiten zu erwerben.“ (M 37) Die Antwort darauf gibt der letzte Monolog Medeas mit dem Motto aus A. Cavareros „Platon zum Trotz“, in dem die Todessehnsucht der Männer thematisiert wird: „Die Männer, die von dem Geheimnis ausgeschlossen sind, Leben hervorzubringen, finden im Tod einen Ort, der, da er das Leben nimmt, als mächtiger angesehen wird als dieses selbst.“ (M 215) Mit einem zweiten Motto aus der „Medeia“ von Euripides, das Jasons zweitem Monolog vorangestellt ist, wird dieser Gedanke wieder aufgegriffen: „Jason: Gäb es andre Geburt, ganz ohne die Frau, / Wie glücklich wäre das Leben!“ (M 193) Die Autorin will damit nicht etwa das weibliche Geschlecht in ein ausschließlich positives Licht setzen, sondern sie zeigt, dass auch Frauen durchaus negative Eigenschaften besitzen können. Im Vorspann zum ersten Monolog von Akamas wird z. B. das Machtstreben der Frauen mit dem Ausruf von Cato verdeutlicht: „Sobald die Weiber uns gleichgestellt sind, sind sie uns überlegen.“ (M 105)

⁶⁵⁹ Martin Beyer: Das System der Verknennung, S. 83. In Anlehnung an Harold Blooms Theorie der Einflussangst bezeichnet Beyer diesen Vorgang der bewussten Fehllektüre des Vorgängers als „*clinamen*“ – ebd., S. 84. Nach Bloom führen die Dichter einen existentiellen Kampf, vergleichbar mit dem von Freud beschriebenen Vater/Sohn-Konflikt – vgl. Harold Bloom: Einfluß-Angst. Eine Theorie der Dichtung. Basel/Frankfurt a. M. 1995.

⁶⁶⁰ Bei Euripides spricht diese Worte nicht Kreon aus, sondern Medea selbst. Vgl. Euripides: Medea, V. 407ff.

Zwei weitere Motti thematisieren gesellschaftliche Strukturen in Anlehnung an die Theorie von René Girard. Erstmals wird bereits in der Kursivpassage auf Girards Hauptwerk „Das Heilige und die Gewalt“ verwiesen. Es handelt sich um ein unmarkiertes Zitat, das den Leser auf das System der Verkenning der mythologischen Figur sowie die „Selbstverkenning“ (M 10) aufmerksam macht. Ein expliziter Bezug auf Girard wird später jeweils im Vorspann zum 7. und 8. Kapitel hergestellt, dabei sind diese beiden Zitate programmatisch für die Struktur des gesamten Romans.⁶⁶¹ Das Motto zu Leukons Monolog deutet auf den Sündenbockmechanismus hin, der in Korinth gegen Medea in Gang gesetzt wird: „Die Menschen wollen sich davon überzeugen, daß ihr Unglück von einem einzigen Verantwortlichen kommt, dessen man sich leicht entledigen kann.“ (M 147) Das zweite Zitat thematisiert das Umschlagen ritueller Feste in Gewalt, welcher Menschen zum Opfer fallen: „Das Fest hat sämtliche rituellen Charakteristiken verloren, und es geht insofern schlecht aus, als es zu seinen gewalttätigen Ursprüngen zurückfindet. Es ist kein Hindernis mehr für die bösen Kräfte, sondern deren Verbündeter.“ (M 169) Nur das Motto zu Medeas zweitem Monolog aus Senecas „Medea“ fügt sich thematisch nicht in die von M. Beyer benannten Gruppen der Geschlechterrollen und gesellschaftlichen Mechanismen ein, denn hier wird der Glaubensverlust Medeas aufgrund der von ihr reflektierten Geschehnisse in Kolchis und Korinth reflektiert.⁶⁶²

Dem Begriff des ‚Gewebes‘ entspricht in den Mythos-Rezeptionen Christa Wolfs die Kombination alter und neuer Mythologeme, wobei eine neue Version jeweils wie eine Folie über die mythologische Vorlage gelegt wird. Ihre Texte schöpfen aus dem kulturellen Zeichenvorrat der bekannten Vorgängerversionen und aktualisieren diese gleichzeitig: Die alten Mythologeme werden kritisch umgedacht, ihr Sinnpotential wird erweitert. Die Aktualisierung der literarischen Tradition, die in ihrer Neuausführung den etablierten ästhetischen Normen zuwiderläuft, entspricht dem von Adorno beschriebenen Zerfall eines geschlossenen Kunstwerkes, welches sich z. B. im Verfahren des Zitierens, der Collage und im fragmentarischen Verfahren manifestiert.⁶⁶³ Eine solche gegenkulturelle Aneignung der berühmten

⁶⁶¹ Vgl. Martin Beyer: Das System der Verkenning, S. 86.

⁶⁶² „Jason zu Medea: Geh durch die hohen Räume im erhabenen Äther, / bezeuge, daß, wo du fährst, es keine Götter gibt.“ (M 87)

⁶⁶³ Vgl. Theodor W. Adorno: Philosophie der neuen Musik. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 13. Frankfurt a. M. 1971, S. 484-507, hier S. 486.

Vorgängerversionen wie bei Christa Wolf kann im Rahmen des Intertextualitätskonzepts auch als ein spielerisches Verfahren betrachtet werden; um ein postmodernistisches Spiel mit den Zitaten als letzter Ausweis künstlerischer Subjektivität geht es dabei nicht.⁶⁶⁴ Zwar trifft die folgende Formulierung von Botho Strauß auch auf Christa Wolf zu: „Man schreibt unter Aussicht alles bisher Geschriebenen“;⁶⁶⁵ dennoch geht es der Autorin nicht um eine bloße formalästhetische Inszenierung fremder Texte. Auch die Tatsache, dass in „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ Elemente des pluralistischen Denkens zu finden sind, welches sich in der antikanonischen Vermischung von Stilen, in der Gattungshybridität, in der Mehrstimmigkeit und in der Variabilität des sprachlichen Ausdrucks manifestiert, erlaubt es noch nicht, diese Werke als postmoderne Intertexte zu bezeichnen. Das Misstrauen der Postmoderne gegenüber dem Befreiungscharakter der Aufklärung sowie deren Abkehr von Fortschrittsgläubigkeit und Rationalitätsidealen abendländischer Prägung werden von Christa Wolf zwar geteilt, jedoch in ihrem Werk nicht extrem zugespitzt. Sie betreibt eine Art eigene Aufklärung, indem sie für den Dialog zwischen dem Alten und Neuen plädiert und eigene Lösungsansätze als Gegenmodelle zur bestehenden gesellschaftlichen Ordnung anbietet.

Vor allem aber die Überzeugung, Literatur dazu zu nutzen, um ethische und ästhetische Normen zu etablieren, ist in Christa Wolfs Texten präsent; sie vertraut auf die Fähigkeit des Autors, etwas Neues literarisch ausdrücken zu können. Sie gesteht sowohl dem Autor als auch dem Leser die gleichen Rechte zu und strebt eine produktive Kommunikation zwischen beiden an. Sie hält fest an der Intentionalität des Textes und der Rezeptionssteuerung.

Die Autorin verbindet moderne und postmoderne Elemente in ihren Texten; dabei „’überbietet’ [sie], treibt das Projekt der Moderne über die Moderne und Postmoderne hinaus“;⁶⁶⁶ indem sie das „Fragmentierungs- und Sinnentgrenzungsge-

⁶⁶⁴ Die Intertextualität ist nicht unbedingt ein Privileg bzw. Merkmal der postmodernen Literatur, obwohl diese beiden Begriffe häufig synonymisch verwendet werden. Ihab Hassan hat zur Charakterisierung unserer Zeit den Begriff der Postmoderne mit dem der Intertextualität in Verbindung gebracht – vgl. Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister. Tübingen 1985, S. 333.

⁶⁶⁵ Botho Strauß hat diese vom Autor zumeist nicht reflektierte intertextuelle Schreibpraxis in seinem Werk formuliert – Botho Strauß: Paare, Passanten. München 1981, S. 103.

⁶⁶⁶ Gudrun Loster-Schneider: Intertextualität und Intermedialität, S. 238.

bot“⁶⁶⁷ aufgreift und es zugleich „an den Auftrag zu historischen und ästhetischen Sinnstiftungen“⁶⁶⁸ rückbindet. Dies gilt sowohl für den entschieden intertextuellen Roman „Medea. Stimmen“ als auch für die Erzählung „Kassandra“. Beide Texte folgen in Hinblick auf ihre formale Gestaltung nicht nur einem dekonstruktiven Verfahren, das durch Fragmentierung zum Ausdruck kommt, sondern erweisen sich ebenfalls als restaurativ: Die Mythen von Cassandra und Medea werden von ihrem Ende her rekonstruiert und um neue Dimensionen bereichert.

4.3 Formen der Arbeit am Mythos

Christa Wolfs Adaptionen des antiken Materials enthalten verschiedene Möglichkeiten einer literarischen Arbeit am Mythos, wobei generell eine kritische Haltung dominiert. Die Autorin betreibt eine entmythologisierende Arbeit, die sowohl die Umbesetzung und Umfunktionierung von tradierten Stoffmustern im Sinne von Mythen-Korrektur als auch die Entlarvung von bestimmten Elementen des mythischen Denkens im Sinne von Mythen-Kritik umfasst. Als Mythen-Korrekturen greifen ihre Neuerzählungen des Cassandra- und Medea-Mythos die Elemente des narrativen und semantischen Kerns des jeweiligen mythischen Bestandes radikal an. Zudem gilt die Kritik der Autorin der ideologischen Seite des Mythos, der zur Verschleierung und Verkennung gesellschaftlicher Verhältnisse und zum Machterhalt missbraucht werden kann.

Auf der fiktiven Erzählebene realisiert sich die entmythologisierende Intention vor allem in der logischen und psychologischen Erklärung der Figurenhandlungen sowie in der Eliminierung von übernatürlichen Elementen.⁶⁶⁹ Der Mythos wird von den Figuren als Phänomen reflektiert und rationalisiert, so beschäftigen sich

⁶⁶⁷ Gudrun Loster-Schneider: Intertextualität und Intermedialität, S. 238. In „Medea. Stimmen“ wird das Prinzip der Fragmentierung im Vergleich zur Erzählung „Kassandra“ noch weiter vorangetrieben: „Wo sinnstiftende Lektüreakte es früher [...] nur mit einer einzigen und weiblichen Stimme zu tun hatten, müssen die Geschichte und ihr ‚Sinn‘ nun aus einem vielfachen heterosexuellen Stimmengewirr herausgefiltert und -gehört werden.“ Ein solches Formprinzip korrespondiert auf überzeugende Art mit dem Mythos von der Zerstücklerin und Zusammensetzerin Medea – ebd., S. 238.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 239.

⁶⁶⁹ Zum Beispiel ist das Erscheinen der Götter nur in Träumen als eine Art Realismuseffekt einzuschätzen. So wird der Mythos von Apoll in die Traumbene verlegt und auf diese Weise psychologisiert. (K 19f.) Der Gott erscheint in Kassandras Traum in Wolfsgestalt, die laut archaischen Mythos-Quellen seine zweite Natur ist.

Kassandra und Medea als Priesterinnen ständig mit dem Mythos. Sie kennen den Zweck der rückständigen Rituale, an denen sie sich beteiligen; als aufgeklärte postmythische Personen durchschauen sie die Funktionsweise der Mythenbildung und die ideologische Nutzung von Mythen.⁶⁷⁰ Der Glaube an die Mythen wird auf der Ebene des Textes jeweils als dumpfer, rückständiger Aberglaube präsentiert, was von den Machthabenden zur Manipulation des Volkes missbraucht wird.⁶⁷¹

Die weitgehende Psychologisierung und kausal-empirische Motivierung des Erzählten dienen dazu, das Dunkle und Bedrohliche des Mythos zu überwinden und ihn auf diesem Weg zu entschärfen. Mit ihren Adaptionen des antiken Materials, in denen eine ästhetische Entschärfung des Mythischen stattfindet, setzt Christa Wolf die Tradition der „Humanisierung nach klassischen Mustern“⁶⁷² fort. Sie möchte zudem die polysemantische Vielfalt des Mythos nutzen und knüpft an sein poetisches Potential an, um Sinnangebote zu vermitteln. Die Einführung von utopischen Raumentwürfen ins Erzählgewebe sowie der Gebrauch von bestimmten Erzähltechniken durch Christa Wolf werden zuweilen als Versuche einer mythisierenden Schreibweise bewertet.⁶⁷³ Diese scheinbar paradoxe Tendenz zur Remythisierung wird als Widerspruch zur aufklärerischen Haltung der Autorin verstanden: Keine Spur von den intendierten „sozial-historischen Koordinaten“⁶⁷⁴ dafür aber „Mythisches in Hülle und Fülle“⁶⁷⁵ sei in „Kassandra“ zu finden; ähnlich würde im Roman „Medea. Stimmen“ der Zugang zum Mythos auf mythische Art und Weise stattfinden.⁶⁷⁶ Das Ergebnis sei eine mangelnde Überzeugungskraft der Texte. Die historischen Koordinaten, die Christa Wolf anstrebt, sind laut Th. Wilhelmy nicht stimmig, „da die Figuren anachronistisch aufgeklärt sind“.⁶⁷⁷ Seiner Meinung nach bleiben die Texte der Autorin in den Strukturen jenes Phä-

⁶⁷⁰ Zum Beispiel durchschaut Cassandra den mythischen Charakter des von Eumelos in Umlauf gesetzten Gerüchtes von der göttlichen Herkunft des Paris, „was uns allen peinlich war, denn im Palast brauchte man kein Wort darüber zu verlieren, daß eine Behauptung wie die göttliche Abkunft eines Menschen als Gleichnis zu verstehen war.“ (K 68)

⁶⁷¹ So lässt die Autorin z. B. Agamemnon sagen: „Was kann ein Führer gegen ein Heer von Abergläubischen.“ (K 65)

⁶⁷² Herwig Gottwald: Spuren des Mythos, S. 294. Auch Thomas Manns Umgang mit dem Mythos (z. B. im „Joseph“-Roman) ist dieser Tradition zuzuordnen.

⁶⁷³ Vgl. z. B. Glenn W. Most: Eine Medea im Wolfspelz. In: Bernd Seidensticker u. Martin Vöhler (Hg.): Mythen in nachmythischer Zeit, S. 348-367.

⁶⁷⁴ Antony Stephens: „Die Verführung der Worte“, S. 141.

⁶⁷⁵ Ebd., S. 141. Die abenteuerlichen Hypothesen von R. v. Ranke-Graves und G. Thomson seien „die einzigen Koordinaten“, so Stephens – (ebd.).

⁶⁷⁶ So wird hier laut G. W. Most eine „(pseudo-)wissenschaftlich verbürgte, [...] fast legalistisch authentifizierte Wahrheit“ heraufbeschworen – Glenn W. Most: Eine Medea im Wolfspelz, S. 363.

⁶⁷⁷ Thorsten Wilhelmy: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 193.

nomens Mythos befangen, welches sie zu bekämpfen vorgibt; durch ihre Art zu erzählen, als seien die Ereignisse tatsächlich so geschehen, schaffe sie formale Mythen.⁶⁷⁸

Die Gestaltungsfreiheit und die weiten Deutungsmöglichkeiten des Mythos, die in ihm paradigmatisch erhalten sind und jede Neubesetzung legitimieren, sollten auch Christa Wolfs Texten zugesprochen werden. Dem Vorwurf, dass ihre Versionen jeweils den Status des Originals beanspruchen, ist entgegenzuhalten, dass es gar nicht möglich ist, die früheren Varianten des Mythos ins Unrecht zu setzen, weil es keine Urfassung gibt. Die Lektüre ihrer Versionen des Cassandra- und Medea-Mythos einzig unter dem Motto der Berichtigung des Falschen ist eine reduktionistische. Allein an einer theoretisch-phänomenologischen Auseinandersetzung mit dem Mythos oder gar an einer Richtigstellung der Begriffe im Umfeld der gegenwärtigen Mythos-Debatte ist die Autorin nicht interessiert. Sie versteht nur zu gut, dass sie lediglich eine Version des Mythos in der Reihe vieler anderer, auch zukünftiger, anbieten kann.

Bei Christa Wolfs Neuerzählungen des Mythos handelt es sich in erster Linie um Fiktionen, in denen jeweils eine subjektive Sichtweise präsentiert wird. Statt der objektiven Rekonstruktion eines historischen Cassandra- und Medea-Bildes wird eine subjektive Erinnerungsarbeit eingeleitet, die von der Autorin selbst als ‚wahrheitsgetreues Erfinden‘ beschrieben wird. Eine solche Art subjektiver Rekonstruktion setzt eine entsprechende Rezeptionsarbeit voraus, infolge deren der Leser sich dem Text gegenüber nicht blind vertrauend, sondern kritisch verhalten soll. Nicht hintergehen, beschwichtigen oder besänftigen will die Autorin den

⁶⁷⁸ Vgl. Thorsten Wilhelmy: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption, S. 227. Die These von der Gestaltung des formalen Mythos sucht Wilhelmy vor dem Hintergrund der Theorie von C. Lugowski zu beweisen, welcher die Begriffe ‚mythischer Analogon‘ und ‚formaler Mythos‘ zur Charakterisierung der Struktur von Literatur und ihrer Rezeption einführte. Diese Begriffe dienen dazu, die Beziehung des naiven Lesers zum literarischen Text aufzuzeigen, die gegenüber der Wahrnehmung des Mythos durch die Menschen in der Antike als ‚analog‘ zu beschreiben ist. Der Restbestand mythischen Denkens manifestiert sich laut Lugowski in der ästhetischen Struktur der literarischen Texte. Der naive Leser sei demnach im mythischen Denken befangen und gebe sich der Lektüre unreflektiert hin. Vgl. Clemens Lugowski: Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählungen. Neuausgabe mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer. Frankfurt a. M. 1994.

Vgl. auch Matias Martínez (Hg.): Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie. In: ders. (Hg.): Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen. Paderborn/München u. a. 1996, S. 7-24; und ebd.: Heinz Schlaffer: Das Nachleben des mythischen Sinns in der ästhetischen Form, S. 27-36.

Leser, sondern ihn beunruhigen, ihm Gefahren aufzeigen. Vor diesem Hintergrund sind solche Elemente der künstlerischen Gestaltung wie die Kombination alter und neuer Mythologeme nach dem ‚Gewebe‘-Prinzip, Traumtechniken, motivische Wiederholungen oder die Bedeutsamkeit der Namen weniger im Sinne eines formalen Mythos zu interpretieren – etwa als eine bewusst eingesetzte Erzählstrategie, die eine passive Hinnahme bzw. ein Für-Wahr-Nehmen voraussetzt –, sondern diese formalästhetischen Rückgriffe auf Strukturelemente mythischen Denkens in den Mythos-Adaptionen Wolfs dienen eher als Anstoß zur Reflexion. Der keinesfalls naive Leser ist so imstande, einen Gegenwartsbezug herzustellen und sich selbst in den Texten wiederzuerkennen, indem er sich auf eine Identifikation mit der Autorin auf der Grundlage gemeinsamer Erfahrungs- und Erlebnismuster einlässt.

Vor dem Hintergrund einer umfassenden Entmythologisierungsbearbeitung seitens Christa Wolfs finden die Rückgriffe auf die Strukturen mythischen Denkens in ihren Texten eher gelegentlich statt. Die formalmythischen narrativen Strukturen werden nicht affirmativ gebraucht (etwa zum Zweck der Wiederverzauberung der Welt), sondern erweisen sich eher als Zitate der formalen Sprache des Mythos. Indem die Autorin den Mythos zum Bestandteil der Erzählwelt macht, knüpft sie an die Tradition an, schafft es aber, sie auf diesem Wege zu überwinden. Gleichzeitig entfalten die ästhetischen Adaptionen des Mythos ihre Wirkung gerade durch die Abweichung von traditionellen Erzählmustern. Die Spannung zwischen realistischen, modernen Erzählverfahren und mythos-analogen Strukturen, zwischen Entmythologisierung und Remythisierung steigert den ästhetischen Wert der Mythos-Rezeptionen Christa Wolfs sichtlich. Sie erweisen sich gegenüber den Versionen der berühmten Vorgänger als ebenbürtig und zeitlos.

Was den Charakter der Beziehungen von Wolfs Neuerzählungen des Mythos gegenüber der Tradition anbetrifft, so handelt es sich um einen produktiven Dialog. Zwar betreibt Christa Wolf eine radikale Umbesetzung der Elemente des tradierten Mythologems, aber anstatt den Kern des Mythos bis aufs Unkenntliche zu zerstören, benutzt sie neben den bekannten Vorlagen die archaischen Bestandteile eines Mythos, um auf deren Folie jeweils ihre eigene Version aufzubauen. So verbindet sie in ihrer literarischen Arbeit am Mythos Elemente der Dekonstruktion

mit denen der Rekonstruktion. Indem sie sich bemüht, die Mythen von Verformungen durch die männliche Rezeptionstradition zu befreien, erweitert sie die lange Überlieferungskette jeweils um eine andere Variante, welche die Versionen der Vorgänger nicht nur negiert, sondern auch fortschreibt. Die Autorin nimmt keine moralisierende Haltung gegenüber der Tradition ein: Im spielerischen Verfahren werden nicht nur verschüttete Wahrheiten aufgedeckt, sondern auch neue Denkräume erschlossen.

Christa Wolfs Verfahrensweise lässt sich nicht in einem festen Rahmen fassen – schon aus dem Grund nicht, weil sie sich gegen solche Festlegungen auflehnt und mit ihren Texten dagegen arbeitet. Sie weiß, dass der Mythos sich nicht auf die Historie reduzieren lässt, sondern viele Dimensionen hat, darunter eine phantastische. Ihre Neubearbeitungen des mythologischen Materials finden im Sinne der von Hans Blumenberg beschriebenen Dogmenfreiheit und der „essentielle[n] Distanz“⁶⁷⁹ des Mythos gegenüber der Systematik des Wirklichkeitsbegriffs statt, die sich im freien Umgang mit dem Stoff manifestiert. Sowohl „Kassandra“ als auch „Medea. Stimmen“ sind vieldeutig zu interpretierende Texte, die ihre Mehrdimensionalität im Prozess der Rezeption entfalten.

⁶⁷⁹ Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 40.

Zusammenfassung

Neben den etablierten Wissenschaften und dem Alltagswissen bestimmt auch der Mythos als Wissensform unsere moderne Kultur. Er entzieht sich ungeachtet der großen Zahl verschiedenster Deutungsansätze weiterhin einer endgültigen Definition und bietet immer wieder Stoff für die wissenschaftliche Auseinandersetzung. Eine literaturwissenschaftliche Annäherung gegenüber diesem komplexen und multifunktionalen Gebilde erfolgt über dessen narrativen Status. Unter Mythos werden gewöhnlich Geschichten verstanden, die sich durch ikonische Konstanz auszeichnen, was sich in einer hochgradigen Beständigkeit ihres narrativen Kerns manifestiert. Gleichzeitig besitzen mythische Muster eine starke Variationsbereitschaft und Anpassungsfähigkeit, denn im Mythos selbst ist nichts zu Ende geführt. Aufgrund ihrer offenen Struktur und polysemantischen Vielfalt üben die Mythen eine große Anziehungskraft auf Künstler aus. Das ästhetische Potential der Mythen erweist sich in ihrer Rezeptionsgeschichte als nahezu unerschöpflich, sie potenzieren geradezu ihre Bedeutung im Prozess der Adaption.

Der Mythos gilt als Ursprungsquelle der Literatur, sie ist aus ihm hervorgegangen und hat sich von ihm im Prozess der Säkularisierung emanzipiert. Bereits Homers Arbeit am Mythos gibt sich als Akt der Profanisierung und Literarisierung zu erkennen. Die schriftlich festgehaltenen griechischen Mythen bilden die Basis der europäischen Literatur, die immer aus dem reichen Reservoir menschlicher Themen und Grundprobleme der mythologischen Traditionsbestände schöpfen konnte.⁶⁸⁰ Die Feststellung Hans Blumenbergs, dass der Mythos in seiner textuellen Überlieferungsform immer schon Mythos-Rezeption ist – also seine späteren Varianten selbst Produkte einer in der literarischen Auslegung präsentierten ‚Arbeit am Mythos‘ darstellen – hat direkte Konsequenzen für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung.

Die literarische Arbeit am Mythos kann sich aufgrund seines flexiblen Charakters auf mannigfaltige Art und Weise gestalten und reicht von der affirmativen Varia-

⁶⁸⁰ Als wichtige Ressourcen sind in diesem Sinne auch die hebräisch-christlichen Mythen zu verstehen.

tion der antiken Vorlage bis zum Bruch mit der Tradition. Besonders durch die radikale Umkehrung des überlieferten Mythologems öffnet sich der Stoff aus einem neuen Blickwinkel und gibt Autoren die Möglichkeit, andere Lesarten des Mythos zu verwirklichen und neue Darstellungsmittel zu erproben. Die ambivalente Beziehung der Gegenwartsliteratur zur Tradition bewegt sich dabei zwischen den Polen der Entmythologisierung und Remythisierung.

Die große Anzahl der literarischen Adaptionen des mythologischen Materials im deutschsprachigen Raum zeigt, dass der Stellenwert des Mythos in der durch und durch entzauberten, rationalisierten Welt der Moderne nicht verloren geht. Eine verstärkte Hinwendung zum Mythischen findet als Reaktion auf gesellschaftliche Krisensituationen statt; vor allem in Phasen nationaler und mentaler Umbrüche bieten sich die Mythen als eine Quelle bei der Suche nach Sinn und Orientierung an, gelten sie doch als zeitlose, archetypische Modelle für menschliches Denken und Verhalten. Im 20. Jahrhundert ergreift die Dichtung durch die Hinwendung zum Mythos häufig die Möglichkeit, sinnstiftende Alternativen zum gesellschaftlichen und kulturellen Status quo zu entwerfen.⁶⁸¹ Durch den ‚Sprung in den Mythos‘ erhoffen sich die Autoren die Erschließung neuer ästhetischer Räume, so ermöglicht z. B. die Adaption mythischer Denkstrukturen, aus kulturell dominanten literarischen Formen auszubrechen. Die Literatur wirkt remythisierend, wenn beispielsweise die im Mythos angelegten Potentiale von einem Autor zum Zweck der Wiederverzauberung der Lebenswirklichkeit benutzt werden. Eine andere Intention beim Umgang mit dem Mythos verfolgt das entmythologisierende Rezeptionsverfahren; in den Texten, welche Mythen-Theorien künstlerisch verarbeiten, wird der Mythos phänomenologisch reflektiert und sein ideologischer Inhalt im aufklärerischen Gestus aufgedeckt.⁶⁸² Die gegenläufigen Tendenzen der Entmythologisierung und Remythisierung schließen sich dabei keinesfalls aus und sind mitunter im selben Text vertreten. Darin kommt die Multifunktionalität des Mythos deutlich zur Geltung, denn er eignet sich sowohl zur Legitimation von Ideologien und Konstruktion von Utopien als auch zur Dekonstruktion von Weltbildern.

⁶⁸¹ Dass Literatur Sinnangebote und Deutungsmuster bereitstellen kann, beruht auf der latenten Wirksamkeit mythischer Bewusstseinsstufen, d. h. die Funktion des Mythos zur Sinngebung verweist ihn in die Nähe der Literatur selbst.

⁶⁸² Eine stofforientierte Mythos-Rezeption stellt somit nicht die einzige Möglichkeit des Umgangs mit dem Mythos dar, ebenso weit verbreitet sind in der deutschen Gegenwartsliteratur Verarbeitungen von Elementen und Strukturen des mythischen Denkens sowie von Mythen-Theorien.

Das Verhältnis von Mythos und Literatur, von Tradition und Innovation konnte an Christa Wolfs Mythos-Rezeptionen „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ beispielhaft aufgezeigt werden. Die poetische Absicht der Autorin beim Umgang mit dem antiken Mythos ist es, die Tradition mit Hilfe eines Perspektivenwechsels vom männlichen zum weiblichen Blick zu überwinden. Zur Entzauberung der Tradition werden die alten Mythen einer kritischen Betrachtung unterzogen, um die verdrängten und unbewussten Seiten der abendländischen Zivilisation aufzudecken. Im Mittelpunkt der Bearbeitungen des Cassandra- und Medea-Mythos stehen die mythologischen Frauenfiguren, deren von einer männlichen Überlieferungsgeschichte geprägtes Bild die Autorin durch eine historische Rekonstruktionsarbeit zu korrigieren versucht. Sie sorgt auf diesem Wege jeweils für eine grundlegende Ummotivierung des tradierten Mythoskerns: Cassandra ist keine Seherin mehr, der niemand glaubt, und auch Medea verliert ihr Stigma als rachsüchtige Mörderin. Die beiden Figuren aus dem Mythos werden in einem historischen Kontext (dem vermutlichen Übergang von Matriarchat zum Patriarchat) imaginiert und deren Geschichten von ihrem Ende her erzählt. Gleichwohl setzt sich die Autorin mit dem Mythos als Phänomen auseinander, ihre Texte verraten ein ideologie- und kulturkritisches Interesse. Indem sie Denkmuster und Inhalte einzelner Mythen analysiert und Prozesse der Mythenbildung rekonstruiert, schafft sie es, den ideologischen Stellenwert des antiken Mythos zur Herrschaftslegitimation zu entlarven. Der Tradition der Aufklärung verbunden, greift Christa Wolf auch die befreienden Momente der Mythen auf; die Kunst tritt gegen die anhaltende Wirkungsmacht von modernen Mythen der europäischen Kultur (wie z. B. ‚Fortschritt‘ oder ‚Nation‘) auf.

In „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ verbindet sich die Kritik an der patriarchal-abendländischen Kultur mit der Suche nach Alternativen zum realgeschichtlichen Geschehen. Christa Wolf schreibt die altbekannten Geschichten um, indem sie diese anders erzählt; das Leben der mythischen Figuren wird so beschrieben, wie es gewesen sein könnte. Der Mythos dient der Autorin somit nicht nur als Projektionsfolie, um die kulturgeschichtlichen Hintergründe gegenwärtiger gesellschaftlicher Problemlagen aufzuspüren, sondern ihre ‚Arbeit am Mythos‘ bezweckt gleichzeitig seine Humanisierung. Sein utopisches Potential wird genutzt, um die eigenen Vorstellungen von einer menschenwürdigen Gesellschaft

anhand von rückwärtsgewandten Utopien zu entwickeln. Dennoch wird damit nicht die Produktion von neuen Mythen beabsichtigt, denn die Autorin lehnt die Mythenbildung zu ideologischen Zwecken entschieden ab. Sie schätzt die poetische Kraft des Mythos, welcher einen anderen Vernunftbegriff abseits des instrumentellen Denkens des Abendlandes zulässt, und plädiert für eine harmonische Verbindung von weiblichem und männlichem Element, von Rationalem und Emotionalem. Die Dichtung betrachtet Wolf als letzte Instanz der Menschlichkeit und die einzige Möglichkeit, Hoffnung auf ein besseres Leben ausdrücken zu können.

Die Literatur besitzt nach Ansicht Christa Wolfs eine hohe Wertigkeit, denn als Speicher kultureller Erfahrungen vermag sie Orientierungshilfen zu bieten. Die Autorin verbindet mit dem literarischen Erzählen einen gesellschaftlichen Auftrag und den Anspruch der Beteiligung am Prozess der öffentlichen Bewusstseinsbildung. Schreiben hat für sie eine existentielle Bedeutung und wird von ihr zum Akt der Sinngebung erklärt. Ein unaufhörliches Interesse der Autorin am Verdeckten und Unerkannten im Menschen sowie in der Gesellschaft realisiert sich in ihren Adaptionen des antiken Materials in einem ‚archäologischen‘ Verfahren, in dessen Verlauf die Schichten der Vergangenheit freigelegt und die verdrängten Seiten mythischer Figuren aufgezeigt werden. Durch Erinnerungsarbeit und Erzählen soll die historische Erfahrung bewahrt werden, denn erst die Gedächtnisarbeit und die Freilegung des Unterdrückten ermöglichen es, aus der Geschichte zu lernen.

Christa Wolf versucht eigene formalästhetische Wege abseits der traditionellen Erzählweise zu gehen. Als eine Grundbedingung eigenen Schreibens postuliert sie das Prinzip ‚Wahrhaftigkeit‘, welches kaum etwas mit der Widerspiegelung der Wirklichkeit nach den ästhetischen Vorgaben des sozialistischen Realismus gemeinsam hat. Das von der Autorin entworfene Konzept der ‚subjektiven Authentizität‘ setzt voraus, dass der Autor seine Erfahrungen in den Text einbringt, um eine subjektive Wahrheit vermitteln zu können. Das Involviertsein des Autors zeigt sich in der ‚eingreifenden‘ Schreibweise und der Absage an einen allwissenden Erzähler. Christa Wolf verzichtet auf die Illusion einer homogenen Erzählwelt zugunsten eines Selbsterkundungsprozesses der Figuren, an dem Autor und Leser gleichermaßen teilhaben können.

Beim Dialog mit dem antiken Material stellt sich der Autorin die Frage nach einer ästhetischen Neuorientierung mit aller Schärfe. Sie lehnt Dualismus, geschlossene Weltbilder und gesicherte ‚Objektivität‘ als Ausdruck der abendländischen Ästhetik entschieden ab. Der Verfestigung ästhetischer Gewohnheiten und dem Mechanismus der Ausgrenzung des weiblichen Elements in der europäischen Literatur versucht sie entgegenzuwirken, indem sie in ihren Mythos-Rezeptionen Alternativen zum homerischen Epos⁶⁸³ und zum Systemdenken tradierter Poetiken (z. B. Aristoteles) anbietet.

Christa Wolf plädiert für ein offenes Erzählkonzept, Vieldeutigkeit und Subjektivität als ästhetisch innovative Formen der Arbeit am Mythos. Die traditionelle Fabel, die spannende Handlung und die Kohärenz werden zugunsten eines weiblichen Schreibens mit Anspruch auf ‚subjektive Authentizität‘ aufgegeben. Als eine authentische Stimme wird das erzählende Ich inszeniert, von dessen subjektiver Perspektive die Geschichte jeweils dargeboten wird. Während in der „Kassandra“-Erzählung nur eine weibliche Figur das Geschehen vermittelt, sprechen im „Medea“-Roman gleich mehrere weibliche und männliche ‚Stimmen‘, so dass eine polyperspektivische Erzählweise mit sich überkreuzenden subjektiven Blickrichtungen entsteht.

Wolfs Figuren leisten lebendige Erinnerungsarbeit, wobei die favorisierte Form des Inneren Monologs einen Blick in die psychische Welt des Subjekts und die Identifikation mit ihm bei gleichzeitiger Distanz ermöglicht. Die reflektierenden Bewusstseinsprozesse sind durch ständige Verschiebungen in Zeit und Raum gekennzeichnet und verleihen dem Erzählen einen fragmentarischen Charakter. Die Logik der Assoziationen steht eindeutig in Opposition zur einheitlichen Darstellungsweise und linearen, logozentrischen Erzähltradition. Paradoxerweise findet die assoziative Gedächtnisarbeit in den Texten nie ganz unbewusst und ungesteuert statt, sie folgt immer einer inneren Logik und Chronologie. Infolge der Verbindung von unterschiedlichen Erzählebenen durch die Selbstreflexion eines Erzählers ergibt sich eine komplexe Textstruktur, die von der Autorin selbst als ‚erzählerisches Netzwerk‘ bezeichnet wird. Ein Bestandteil dieses Netzwerks sind die sich wiederholenden abstrakten und konkreten Bilder, die den Erinnerungs-

⁶⁸³ Gerade das homerische Epos bildet ihrer Ansicht nach „*durch seine Struktur* auch ein Instrument zu seiner Herausbildung und Befestigung“. (V 147)

prozess strukturieren; in ein dichtes symbolisches Motivgewebe eingebettet, sind sie miteinander auf das Engste verwoben. Bestimmte Motive besitzen Leitcharakter und verbinden beide Mythos-Projekte miteinander, zeigen aber auch Kontinuitätslinien zu früheren Arbeiten Wolfs.

Christa Wolf möchte sich jeder Gattungskonvention enthalten und überschreitet Grenzen, indem sie Mischformen etabliert. Die Forderung nach Offenheit und Freiheit von jeglichen Gattungsfestschreibungen trägt dazu bei, dass sich auch die Kommentare zum Cassandra-Projekt mit ihren subjektiven Formen des Erzählens (Reisebericht, Arbeitstagebuch und Brief) an der Grenze zwischen Dokumentation und Fiktion bewegen, zumal sie als eine ästhetische Einheit mit dem fiktionalen Text gedacht sind. Auch mit den Gattungsbezeichnungen ‚Erzählung‘ für ‚Kassandra‘ oder ‚Roman‘ für ‚Medea. Stimmen‘ unterläuft Christa Wolf die eventuell bestehenden Erwartungen des Lesers. Durch die Wahl der Monologform sowie die Anknüpfung an Elemente der klassischen Tragödie werden die ‚Erzählung‘ und der ‚Roman‘ durch einen dramatischen Darstellungsmodus ergänzt.

Grundsätzlich baut Christa Wolf ihre eigenen Versionen auf der Folie tradierter Mythen und belässt die Namen der Protagonisten, zentrale Motive sowie den Handlungsrahmen als stoffliches Fundament. Die altbekannten Muster werden nur um wenige erfundene Figuren ergänzt. Die Innovativität ihres Verfahrens beweist die Autorin dadurch, dass sie die mythischen Vorlagen umdeutet und anders motiviert. Neben der Veränderung der tradierten Personenkonstellationen werden neue Prioritäten in Bezug auf die Struktur der interfiguralen Beziehungen gesetzt. Auch die Charaktere werden umgeschrieben: Cassandra leidet an einem Identitätskonflikt, welchen sie erst durch das Ablegen ihrer Opferrolle aufzulösen vermag; im Gegensatz zu ihr erscheint Medea bereits als autonomes Subjekt; sie muss jedoch eine aktive Erinnerungsarbeit leisten, um sich der Mitschuld an der eigenen Geschichte bewusst zu werden. Weder Cassandra noch Medea sind im herkömmlichen Sinne heroisch oder tragisch; sie stellen keine positiven, sondern ambivalenten Charaktere dar. In ihren Neuinterpretationen der antiken Vorlagen bricht Wolf mit der männlich geprägten Erzähltradition und verzichtet grundsätzlich auf Heldenbilder, wie sie dem Lesepublikum aus dem homerischen Epos vertraut sind. Die Handlungen der Figuren aus dem Mythos erhalten eine psychologi-

sche Motivierung, wobei die Heldencharaktere teilweise bis zur Depotenzenz verändert werden.

Das Erzählen besitzt in den Texten einen prozessualen Charakter und ist nicht auf die spannende Handlung und das Ergebnis, sondern auf die Bedingungen des Geschehens fokussiert. Obwohl die Geschichten von Cassandra und Medea bereits zu Anfang zum Teil vorweggenommen werden, ist die Wahrnehmung der Figuren durch den Leser damit keinesfalls erleichtert. Unter der Voraussetzung der Autor-Leser-Kommunikation soll das offene Gestaltungsprinzip der Texte den Leser zur reflektierenden Mitarbeit (z. B. zur Beteiligung an der Suche nach der Wahrheit auf der Figurenebene) anregen. Die Darbietungsweise des Stoffes erlaubt es, den Leser in das Erzählen einzubeziehen, und verlangt von ihm eine synthetisierende Leistung, d. h. er muss selbst die verschiedenen subjektiven Perspektiven der erzählten Geschichte zu einem Ganzen zusammenführen. Er muss sich darüber hinaus auf eine Identifikation mit den Figuren und ihre Redeweise einlassen, sich denkend und fühlend gegenüber dem Erzählten verhalten. Die Autorin bietet keine den Leser unterhaltenden Erzählungen an, sondern will ihn im Gegenteil beunruhigen. Der Versuch einer leserorientierten Kommunikation ist stets ein provokativer Appell an den Rezipienten, selbst Antworten auf die offenen Fragen zu finden.

Das poetologische Konzept Christa Wolfs findet seine Entsprechung auf der sprachlichen Ebene der Texte. Die in Abkehr von tradierten Poetiken entwickelte Schreibweise kündigt sich in einem Verzicht auf die Linearität des sprachlichen Ausdrucks an; die monologische Rede ist assoziativ und alogisch, weil die Episodenhaftigkeit und Simultaneität der Gehirnvorgänge nachgeahmt wird. Die Autorin orientiert sich am gesprochenen Wort; der Stilisierung der Mündlichkeit dienen die grundsätzliche Offenheit der wichtigen Kernsätze, die schwindende Differenz zwischen Frage- und Behauptungssätzen sowie die Unterbrechung der Monologe mit dialogischen Elementen. Der erzählerisch fließenden Rede entspricht einerseits ein klarer Satzbau, andererseits wirkt die Syntax durch die häufige Verwendung von Ellipsen fragmentarisch. Eine zusätzliche Spannung wird durch die Vermischung der Stile erzeugt, was teilweise durch den Wechsel des Erzählflusses bedingt ist. Einzelne Passagen werden rhythmisch gegliedert, so dass die monologische Rede eine Dramatisierung erfährt. Der Autorin gelingt es, den Le-

ser unmerklich in den Bann des Erzählflusses zu ziehen. Die ‚lebendige‘ Sprache ihrer Mythos-Rezeptionen besitzt eine starke Suggestivkraft und appelliert mit eindringlichen Bildern und einem rhythmischen Ton an die Sinne des Lesers.

Obwohl Christa Wolf neue, moderne Erzählformen bevorzugt, ist sie nicht bestrebt, den Weg des reinen Experiments einzuschlagen. Die komplizierten Strukturen und die beziehungsreiche Sprache ihrer Mythos-Rezeptionen sind durch die eigenen hohen Ansprüche an das Erzählen bedingt. Ihr poetologisches Programm und die in den essayistischen Arbeiten vielfach reflektierten Möglichkeiten des Erzählens vermag die Autorin mit Hilfe formalästhetischer Mittel zu verwirklichen und konsequent einzusetzen.

Das Wechselspiel zwischen Berücksichtigung alter Bezugsfolien und deren Neubewertung gibt sich als ein dialogisches Verfahren zu erkennen. Christa Wolf ist sich bewusst, dass ihre Versionen des Cassandra- und Medea-Mythos lediglich neue Glieder in der langen Kette von Prätexten darstellen und somit in einen intertextuellen Rahmen eingebunden sind. Beide Texte sind durch zahlreiche Querverweise untereinander, mit dem eigenen Œuvre und den Werken anderer Autoren verbunden. Christa Wolf verwendet verschiedene Zitiertechniken, dabei fällt das Zitieren der Referenztexte kontrolliert aus, die fremden Elemente werden in die eigenen Texte integriert. Da sich die Autorin in den begleitenden Kommentaren zum Werk um entsprechende Hinweise auf ihre literarischen und theoretischen Bezugsfolien bemüht und auch auf der Ebene der Motti auf andere Autoren explizit verweist, können die Texte „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ ihren Sinn auch einem mit den Bezugswerken nicht vertrauten Leser eröffnen. Die Intertextualität wird im Roman „Medea. Stimmen“ in höherem Ausmaß als in der Erzählung „Kassandra“ als ein wesentliches Gestaltungsprinzip herangezogen. Solche Mittel der ästhetischen Innovation wie Gattungshybridität, Polyperspektivität, Fragmentierung, antikanonische Vermischung von Stilen und Variabilität des sprachlichen Ausdrucks können als postmodern eingeschätzt werden. Die Innovation des zweiten mythologischen Projekts gegenüber dem ersten besteht dabei in einer Art Überbietung.

Christa Wolf bedient sich sowohl der ikonischen Konstanz des Mythos als auch der Möglichkeit seiner freien Variation. In ihren Adaptionen des antiken Materials

finden sich die meisten Elemente der bekannten Vorlagen wieder, der Kern der mythischen Tradition wird jedoch teilweise korrigiert, indem seine zentralen Momente anders dargestellt und bewertet werden. Zur Korrektur der berühmten Versionen nutzt die Autorin auch weniger bekannte (z. B. archaische) Referenzmythen, auf die sie beim Studium der antiken Quellen stößt. Eine solche Kombination von alten und neuen Mythologemen entspricht dem Prinzip des ‚Gewebes‘ – einem Grundbegriff in Christa Wolfs poetologischem Konzept.

Die Problematik von Tradition und Innovation ist in allen Mythos-Rezeptionen genuin vorhanden. Der offene Rahmen des Mythos, innerhalb dessen frei interpoliert werden kann, erlaubt die Zusammenführung von paradoxen Tendenzen; so können sowohl die Wiederholung und Affirmation älterer Bezugsfolien als auch die Negierung von inhaltlichen wie formalen Elementen des tradierten Kerns in die Texte integriert werden. Christa Wolf greift die Identität des Mythos an, ohne eine komplette Demontage der bekannten Muster zu betreiben. Im Hinblick auf die Stofftradition ist ihr Verfahren ein korrigierendes und zugleich dialogisches, setzen doch Berichtigung und Fortschreibung einander voraus.⁶⁸⁴ Im dialektischen Prozess der produktiven Rezeption wird der bisherige Verstehenshorizont des Mythos erweitert und der Dialog zwischen dem Alten und Neuen forciert. Hinsichtlich der Referenzgruppe der Vorgängerversionen leisten Christa Wolfs Mythos-Rezeptionen durchaus Neues. Da sie jedoch bereits Bestandteil einer intertextuellen Traditionskette sind und einer nie endenden ‚Arbeit am Mythos‘ unterliegen, können sie nur eine vorläufige Innovativität beanspruchen.

Christa Wolfs ‚Arbeit am Mythos‘ ist durch verschiedene gegenläufige Tendenzen gekennzeichnet, wobei das Verfahren der Entmythologisierung dominiert. Auf der Erzählebene realisiert sich ihre entmythologisierende Intention in der Psychologisierung der Figurenhandlungen und in der Rationalisierung des Übernatürlichen, im fragmentarischen Verfahren und im Zitat. Der Mythos findet als Phänomen Eingang in die Erzählwelten, er wird von den Figuren reflektiert und auf diese Weise überwunden. Eine solche Entschärfung des Mythischen auf ästhetischem Wege und dessen Umfunktionierung zwecks Humanisierung⁶⁸⁵ versteht sich im Sinne H. Blumenbergs als Möglichkeit, dem ‚Terror‘ einer absoluten

⁶⁸⁴ Vgl. hierzu Martin Vöhler u. a.: Zum Begriff der Mythenkorrektur, S. 7.

⁶⁸⁵ Vgl. Herwig Gottwald: Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur, S. 294.

Macht⁶⁸⁶ zu entgehen. Wenn die ‚Arbeit am Mythos‘ Blumenberg zufolge als Befreiung vom ‚Absolutismus der Wirklichkeit‘ zu verstehen ist, so bedeutet jene Arbeit bei Christa Wolf die Befreiung von ‚falschen‘ Mythen und Ideologien. Dem theoretischen Ansatz Blumenbergs entspricht ebenfalls Christa Wolfs Verständnis vom Mythos als einem progressiven und polysemantischen Gebilde mit Potential zur Sinnerzeugung. Die utopischen Raumentwürfe sowie die gelegentlichen formalästhetischen Bezugnahmen auf Strukturelemente mythischen Denkens sind in diesem Kontext nicht als Versuche einer mythisierenden Schreibweise zu bewerten, gegen eine solche Festschreibung lehnen sich Christa Wolfs Texte subversiv auf.

Christa Wolfs poetologisches Konzept, das auf Subjektivität und Vieldeutigkeit hin ausgelegt ist, zielt nicht darauf ab, durch wahrheitsgetreues Erzählen allein legitime Mythos-Versionen zu verfassen. Nicht die Rekonstruktion eines historischen Cassandra- bzw. Medea-Bildes um einer ursprünglichen Wahrheit willen wird von der Autorin beabsichtigt, sondern ihre Beschäftigung mit dem Mythos versteht sich als eine ‚archäologische‘ Gedächtnisarbeit. Das ästhetische Verfahren der Erinnerung dient vielmehr der Ergründung einer subjektiven Wahrheit als der Plausibilisierung der eigenen Versionen; das Überlieferte wird mit dem Fiktionalen kombiniert.

Am Beispiel der Erzählung „Kassandra“ und des Romans „Medea. Stimmen“ konnte die Untersuchung von Christa Wolfs Umgang mit den antiken Mythen einige neue Aspekte der Beziehung der Gegenwartsliteratur zur Tradition herausarbeiten. Wie im Mythos selbst, in dem nichts bis zum Ende erklärt ist, lässt die Autorin in ihren Neuerzählungen des Mythos Freiräume für Interpretationen. Sie liefert bewusst keine fertigen Antworten, sondern setzt die individuelle Reflexion des Lesers voraus. Es gelingt ihr, die eigene humanisierende Intention in hochqualitativer Erzählform überzeugend darzustellen und den Leser zum Nachdenken anzuregen. Die weltweit emphatische Aufnahme von „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“ beim Lesepublikum beweist, dass der Mythos als ein symbolisches Modell für menschliches Verhalten und Mittel der kulturellen Verständigung nicht ausgedient hat.

⁶⁸⁶ Vgl. den Sammelband „Terror und Spiel“ sowie Kap. 1.2.1.1 der vorliegenden Arbeit, vor allem S. 28.

Verzeichnis der benutzten Literatur

Abkürzungen

- V** Voraussetzungen einer Erzählung. Werke 7. Hg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Sonja Hilzinger. München 2000.
- K** Cassandra. Erzählung. 2. Aufl. München 2004.
- M** Medea. Stimmen. Roman. 8. Aufl. München 2004.

a) Primärliteratur, Essays, Reden, Gespräche

- Aischylos: Die Orestie. Eine freie Übertragung von Walter Jens. München 1981.
- Aristoteles: Poetik. Übersetzt und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- Bachmann, Ingeborg: Werke in vier Bänden. Hg. v. Christine Koschel u. a., Bd. 1. München 1978.
- Brecht, Bertolt: Werke, Bd. 19: Prosa 4. Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913-1939. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1997.
- Euripides: Medeia. In: ders.: Tragödien, übertragen von Dietrich Ebener. 1. Teil. Darmstadt 1990.
- Fühmann, Franz: Das mythische Element in der Literatur. In: ders.: Essays, Gespräche, Aufsätze 1964-1981. Rostock 1993, S. 82-140.
- Homer: Ilias und Odyssee, in der Übertragung von Johann Heinrich Voss. Hamburg/Berlin 1959.
- Kafka, Franz: Nachgelassene Schriften und Fragmente. Teil 2. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a. M. 1992.
- Kleist, Heinrich von: Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In: ders.: Werke in zwei Bänden, Bd. 1. Berlin/Weimar 1980.
- Mann, Thomas: Joseph und seine Brüder. In: ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. 4 u. 5. Frankfurt a. M. 1974.

- Seneca: Medea. In: ders.: Sämtliche Tragödien. Lateinisch und Deutsch, Bd. 1. Übersetzt und erläutert von Theodor Thomann. Zürich/München 1978, S. 239-311.
- Strauß, Botho: Paare, Passanten. München 1981.
- Strauß, Botho: Theaterstücke, Bd. 2. München/Wien 1991.
- Wolf, Christa: Cassandra. Voraussetzungen einer Erzählung. Werke 7. Hg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Sonja Hilzinger. München 2000.
- Wolf, Christa: Cassandra. Erzählung. 2. Aufl. München 2004.
- Wolf, Christa: Medea. Stimmen. Roman. 8. Aufl. München 2004.
- Wolf, Christa: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987.
- Wolf, Christa: Tagebuch – Arbeitsmittel und Gedächtnis. In: dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 13-27.
- Wolf, Christa: Selbstinterview. In: dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 31-35.
- Wolf, Christa: Gegenwart und Zukunft. In: dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 36-39.
- Wolf, Christa: Max Frisch, beim Wiederlesen oder: Vom Schreiben in Ich-Form. In: dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 166-174.
- Wolf, Christa: Lesen und Schreiben. In: dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 463-503.
- Wolf, Christa: Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode – ein Entwurf. In: dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 511-571.
- Wolf, Christa: Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an. Ein Brief über die Bettine. In: dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 572-610.

- Wolf, Christa: Von Büchner sprechen. Darmstädter Rede. In: dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 611-625.
- Wolf, Christa: Unruhe und Betroffenheit. Gespräch mit Joachim Walther. In: dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 751-772.
- Wolf, Christa: Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann. In: dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 773-805.
- Wolf, Christa: Ich bin schon für eine gewisse Maßlosigkeit. Gespräch mit Wilfried F. Schoeller. In: dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 865-877.
- Wolf, Christa: Projektionsraum Romantik. Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau. In: dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 878-895.
- Wolf, Christa: Aus einer Diskussion an der Ohio State University. Gespräch mit Christa und Gerhard Wolf. In: dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 896-911.
- Wolf, Christa: Ursprünge des Erzählens. Gespräch mit Jacqueline Grenz. In: dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 912-928.
- Wolf, Christa: Zum Erscheinen des Buches „Kassandra“. Gespräch mit Brigitte Zimmermann und Ursula Fröhlich. In: dies.: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt u. Neuwied 1987, S. 929-941.
- Wolf, Christa: Auf dem Weg nach Tabou, Texte 1990-1994. Köln 1994.
- Wolf, Christa: Fortgesetzter Versuch: Aufsätze, Gespräche, Essays. Leipzig 1980.
- Wolf, Christa: Im Dialog. Aktuelle Texte. Frankfurt a. M. 1990.
- Wolf, Christa: Kindheitsmuster. Roman. Hamburg u. a. 1994.
- Wolf, Christa: Tagebuchaufzeichnungen, Briefe, Notate und Gespräche. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin 1998, S. 11-68.

- Wolf, Christa: Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin 1998, S. 11-17.
- Documentation: Christa Wolf. In: The German Quarterly 57 (1984) No. 1, S. 91-115.
- Christa Wolf im Gespräch mit Tilman Krause. In: Der Tagesspiegel, 30.04/01.05.1996.
- Warum Medea? Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann am 25.01.1996. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin 1998, S. 49-57.

b) Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. In: ders.: Gesammelte Schriften 7. Hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1970.
- Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 13. Frankfurt a. M. 1971.
- Allerkamp, Andrea: Stationen der Reise durch die Ich-Landschaften – Zwischen Arthur Rimbaud und Ingeborg Bachmann. In: Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition. Hg. v. Gerd Labrousse und Gerhard Knapp. Amsterdam 1988, S. 159-180.
- Anghehrn, Emil: Die Überwindung des Chaos. Zur Philosophie des Mythos. Frankfurt a. M. 1996.
- Anz, Thomas (Hg.): Es geht nicht um Christa Wolf. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland. München 1991.
- Atwood, Margareth: Zu Christa Wolfs Medea. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Berlin 1998, S. 69-74.
- Bachofen, Johann Jakob: Mutterrecht und Urreligion. Hg. v. Hans G. Kippenberg. Stuttgart 1984.
- Bachtin, Michail M.: Probleme der Poetik Dostoevskijs. München 1971.
- Bartel, Heike: Mythos in der Literatur. Münster 2004.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. München 1964.
- Baumgart, Reinhart: Ein Marmorengel ohne Schmerz, R. Baumgart über Christa Wolfs Erzählung „Kassandra“. In: Der Spiegel, Jahrgang 37, Nr. 14, April 1983.

- Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau. Reinbek bei Hamburg 2000.
- Benjamin, Walter: Ausgraben und Erinnern. In: Ders.: Denkbilder. Frankfurt a. M. 1974, S. 100-101.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I/2. Frankfurt a. M. 1974, S. 691-704.
- Berger, Evelyn: Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs: „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“. Köln 2007.
- Bernhardt, Rüdiger: Odysseus' Tod – Prometheus' Leben. Antike Mythen in der Literatur der DDR. Halle/Leipzig 1983.
- Beyer, Martin: Das System der Verkennung: Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos. Würzburg 2007.
- Bloom, Harold: Einfluß-Angst. Eine Theorie der Dichtung. Basel/Frankfurt a. M. 1995.
- Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt a. M. 1979.
- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Manfred Fuhrmann (Hg.): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. München 1971, S. 11-66.
- Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt a. M. 1959.
- Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a. M. 1983.
- Bondy, Barbara: Im letzten Licht. In: Süddeutsche Zeitung, 30.03.1983.
- Borchmeyer, Dieter (Hg.): Wege des Mythos in der Moderne: Richard Wagners „Der Ring der Nibelungen“. München 1987.
- Brisson, Luc: Einführung in die Philosophie des Mythos. Antike, Mittelalter und Renaissance. Darmstadt 1996.
- Broich, Ulrich und Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985.
- Broch, Hermann: Mythos und Altersstil. In: ders.: Kommentierte Werkausgabe, Bd. 9/2. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M. 1975.
- Brunn, Anke: Gespräch über die Lektüre von „Medea. Stimmen“. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Berlin 1998, S. 104-110.

- Burkert, Walter: Antiker Mythos. Begriff und Funktionen. In: Antike Mythen in der europäischen Tradition. Hg. v. Heinz Hofmann. Tübingen 1999, S. 11-26.
- Burkert, Walter: Literarische Texte und funktionaler Mythos, Ištar und Athrahasis. In: Jan Assmann, Walter Burkert, Fritz Stolz: Funktionen und Leistungen des Mythos. Freiburg/Schweiz 1982, S. 63-82.
- Bürger, Christa (Hg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“. Frankfurt a. M. 1986.
- Calabrese, Rita: Von der Stimmlosigkeit zum Wort. Medeas lange Reise aus der Antike in die deutsche Kultur. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Berlin 1998, S. 75-93.
- Cassirer, Ernst: Der Mythos des Staates: Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens. Frankfurt a. M. 1985.
- Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken. Darmstadt 1977.
- Cassirer, Ernst: Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933. Hg. v. Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois. Hamburg 1985.
- Crăciun, Ioana: Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Tübingen 2000.
- Cramer, Sybille: Eine unendliche Geschichte des Widerstands. In: Christa Wolf. Materialienbuch. Hg. v. Klaus Sauer. Darmstadt u. Neuwied 1983.
- Delhey, Ivonne: Schwarze Orchideen und andere blaue Blumen: Reformsozialismus und Literatur in der DDR. Mit Interpretationen zum literarischen Werk Christa Wolfs und Wolfgang Hilbigs. Würzburg 2004.
- Didon, Sybille: Kassandrarufe: Studien zu Vorkrieg und Krieg in Christa Wolfs Erzählungen „Kindheitsmuster“ und „Kassandra“. Stockholm 1992.
- Drescher, Angela (Hg.): Christa Wolf: Ein Arbeitsbuch. Studien – Dokumente – Bibliographie. Berlin/Weimar 1989.
- Drescher, Angela. (Hg.): Christa Wolf: Verblendung. Disput über einen Störfall. Berlin 1991.
- Eickenrodt, Sabine: Ein lebendiges Kunstwerk? Untersuchungen zum poetischen Ausdruck in den Prosastücken Christa Wolfs. Würzburg 1992.
- Eliade, Mircea: Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Frankfurt a. M. 1998.

- Emmerich, Wolfgang: Entzauberung – Wiederverzauberung. Die Maschine Mythos im 20. Jahrhundert. In: Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Hg. v. Martin Vöhler und Bernd Seidensticker. Berlin 2005, S. 411-436.
- Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage. Leipzig 1996.
- Epple, Thomas: Der Aufstieg der Untergangsseherin Cassandra: zum Wandel ihrer Interpretation vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Würzburg 1993.
- Firsching, Annette: Kontinuität und Wandel im Werk von Christa Wolf. Würzburg 1996.
- Fischer, Gerhard und Roberts, David (Hg.): Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999, Tübingen 2001.
- Frank, Manfred: Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. Teil I. Frankfurt a. M. 1982.
- Freud, Sigmund: Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ. Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902. Frankfurt a. M. 1962.
- Freud, Sigmund: Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. In: ders.: Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt a. M. 1974, S. 205-215.
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Gesammelte Werke, Bd. 2/3. Frankfurt a. M. 1999.
- Fried, Erich: Christa Wolf, „Kassandra“. In: Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien – Dokumente – Bibliographie. Hg. v. Angela Drescher. Berlin 1989.
- Fuhrmann, Manfred (Hg.): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. München 1971.
- Georgopoulou, Eleni: Antiker Mythos in Christa Wolfs „Medea. Stimmen“ und Evjenia Fakinos „Das siebte Gewand“; die Literarisierung eines Kulturprozesses. Braunschweig 2001.
- Gerth, Klaus: „Schöne Charaktere“? Anmerkungen zur Bedeutung literarischer Figuren. In: Jahrbuch der Deutschdidaktik 1987/88. Hg. v. Gerhard Rupp und Edda Weingand in Zusammenarbeit mit Harro Müller-Michaels. Tübingen 1988.
- Gidion, Heidi: Wer spricht? Beobachtungen zum Zitieren und zum Sprechen mit der eigenen Stimme an Christa Wolfs Günderröde- und Cassandra-Projekt. In: Christa

- Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien – Dokumente – Bibliographie. Hg. v. Angela Drescher. Berlin 1989, S. 204-215.
- Girard, René: Das Heilige und die Gewalt. Zürich 1987.
- Girnus, Wilhelm: Wer baute das siebentorige Theben? In: Sinn und Form: Beiträge zur Literatur, 35. Berlin 1983, S. 439-447.
- Glau, Katherina: Christa Wolfs „Kassandra“ und Aischylos’ „Orestie“: zur Rezeption der griechischen Tragödie in der deutschen Literatur der Gegenwart. Heidelberg 1996.
- Gottwald, Herwig: Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien. Würzburg 2007.
- Göbel-Uotila, Marketta: Medea: Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hildesheim 2005.
- Gödeke-Kolbe, Stefanie: Subjektfiguren und Literaturverständnis nach Auschwitz, Romane und Essays von Christa Wolf. Frankfurt a. M. 2003.
- Göttner-Abendroth, Heide: Die Göttin und ihr Heros: Die matriarchalen Religionen im Mythos, Märchen und Dichtung. München 1982.
- Greiner, Bernhard: Die Schwierigkeit, ‚Ich‘ zu sagen: Christa Wolfs psychologische Orientierung des Erzählens. In: ders.: Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen. Frankfurt a. M. 1986, S. 80-100.
- Greiner, Bernhard: „Mit der Erzählung gehe ich in den Tod“. Kontinuität und Wandel des Erzählens im Schaffen von Christa Wolf. In: Angela Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien – Dokumente – Bibliographie. Hg. v. Angela Drescher. Berlin 1989, S. 107-140.
- Greiner, Bernhard: Wer spricht? Kontinuität und Wandel des Erzählens im Schaffen Christa Wolfs. In: ders.: Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen. Frankfurt a. M. 1986, S. 103-130.
- Ulrich Greiner: Mangel an Feingefühl. In: Die Zeit, 01.06.1990.
- Grimminger, Rolf: Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende. In: Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. v. Rolf Grimminger, Jurij Murasov, Jörn Stückrath. Reinbek bei Hamburg, 1995, S. 169-200.
- Growe, Ulrike: Erfinden und Erinnern. Typologische Untersuchungen zu Christa Wolfs Romanen „Kindheitsmuster“, „Kein Ort. Nirgends“ und „Kassandra“. Würzburg 1988.

- Gutjahr, Ortrud: „Erinnerte Zukunft“. Gedächtnisrekonstruktion und Subjektkonstitution im Werk Christa Wolfs. In: *Erinnerte Zukunft: 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Hg. v. Wolfram Mauser. Würzburg 1985, S. 53-80.
- Gutjahr, Ortrud: Mythos nach der Wiedervereinigung. Zu Christa Wolfs „Medea. Stimmen“ und Botho Strauß’ „Ithaka“. In: *Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur*. Hg. v. Verena Ehrich-Haefeli, Hans-Jürgen Schrader, Martin Stern. Würzburg 1998, S. 345-360.
- Hage, Volker: Kein Mord, nirgends. Ein Angriff auf die Macht und die Männer: Christa Wolfs Schlüsselroman „Medea“. In: *Der Spiegel*, 26.02.1996.
- Hassan, Ihab: Postmoderne heute. In: *Wege aus der Moderne, Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hg. v. Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, S. 47-56.
- Hilzinger, Sonja: *Christa Wolf*. Stuttgart 1986.
- Hilzinger, Sonja: *Christa Wolf*. Frankfurt a. M. 2007.
- Hilzinger, Sonja (Hg.): Nachwort. In: *Christa Wolf: Werke 7*. München 2000, S. 419-446.
- Hilzinger, Sonja: Weibliches Schreiben als eine Ästhetik des Widerstands. Über Christa Wolfs „Kassandra“-Projekt. In: *Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien – Dokumente – Bibliographie*. Hg. v. Angela Drescher. Berlin 1989, S. 216-232.
- Hinck, Walter: Die vielen Botschaften der Christa Wolf. Ihre Erzählung „Kassandra“ und der Text ihrer Frankfurter Poetik-Vorlesungen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.04.1983.
- Hochgeschurz, Marianne (Hg.): *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*. Berlin 1998.
- Horkheimer, Max und Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M. 2003.
- Horn, Christian: *Remythisierung und Entmythisierung: Deutschsprachige Antikendramen der klassischen Moderne*. Karlsruhe 2008.
- Hörnigk, Therese: *Christa Wolf*. Göttingen 1989.
- Hübner, Kurt: *Die Wahrheit des Mythos*. München 1985.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1976.
- Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte*. Konstanz 1971.
- Jamme, Christoph: *Einführung in die Philosophie des Mythos. Neuzeit und Gegenwart*. Teil 2. Darmstadt 1991.

- Jamme, Christoph: „Gott an hat ein Gewand“: Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart. Frankfurt a. M. 1991.
- Jankowsky, Karen Hermine: Unsinn/anderer Sinn/neuer Sinn: Zur Bewegung im Denken von Christa Wolfs „Kassandra“ über den Krieg und die ‚Heldengesellschaft‘. Berlin u. a. 1989.
- Jäger, Manfred: Die Grenzen des Sagbaren. Sprachzweifel im Werk von Christa Wolf. In: Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien – Dokumente – Bibliographie. Hg. v. Angela Drescher. Berlin 1989, S. 309-330.
- Jäger, Manfred: Rauschgift-Lektüre. Zu Christa Wolfs Literatur-Vorstellungen, nach dem Wiederlesen eines sehr alten Aufsatzes. In: Text + Kritik 46, Christa Wolf. München 1994.
- Jens, Walter (Hg.): Die Bauformen der griechischen Tragödie. München 1971.
- Jentgens, Stephanie: Kassandra. Spielarten einer literarischen Figur. Hildesheim 1995.
- Jung, Carl Gustav: Über die zwei Arten des Denkens. In: ders.: Wandlungen und Symbole der Libido. Leipzig und Wien 1912.
- Jung, Carl Gustav: Gesammelte Werke, Bd. 8. Zürich u. a. 1995.
- Kaminski, Nicola: Sommerstück – Was bleibt – Medea. Stimmen. Wende-Seismographien bei Christa Wolf. In: Zwei Wendezeiten. Hg. v. Walter Erhart und Dirk Niefanger. Tübingen 1997, S. 115-139.
- Kerényi, Karl (Hg.): Thomas Mann – Karl Kerényi: Gespräch in Briefen. Zürich 1960.
- Ketzer Umbach, Rosani: Schweigen oder Schreiben. Sprachlosigkeit und Schreibzweifel im Werk Christa Wolfs (1960-1990). Berlin 1997.
- Klasson, Vera: Bewusstheit, Emanzipation und Frauenproblematik. In „Der geteilte Himmel“ und drei weiteren Texten von Christa Wolf. Göteborg 1991.
- Kobbe, Peter: Mythos und Modernität. Eine poetologische und methodenkritische Studie zum Werk Hans Henny Jahnns. Stuttgart 1973.
- Kolakowski, Leszek: Die Gegenwärtigkeit des Mythos. München 1973.
- Kohlschmidt, Werner und Mohr, Wolfgang (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 2. Berlin 1965.
- Koopmann, Helmut (Hg.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1979.

- Koskinas, Nikolaos-Ioannis: „Fremd bin ich eingezogen, fremd ziehe ich wieder aus.“
Von Cassandra, über Medea, zu Ariadne: Manifestationen der Psyche im späteren
Werk Christa Wolfs. Würzburg 2008.
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman (1967). In: Bruno
Hillebrand (Hg.): Zur Struktur des Romans. Darmstadt 1978, S. 388-407.
- Krogmann, Werner: Christa Wolf: Konturen. Frankfurt a. M. 1989.
- Kuhn, Anna K.: Christa Wolf: Kanon, Umdeutung, Utopie. In: Literatur und bildende
Kunst. Lyrikdiskussion. Schillerpreis für Christa Wolf. Hg. v. Paul Gerhard
Klussmann und Heinrich Mohr. Bonn 1985, S. 135-163.
- Ledergerber, Karl: Cassandra. Bild der Prophetin in der antiken und insbesondere in
der älteren abendländischen Dichtung. Freiburg 1941.
- Lévi-Strauss, Claude: Strukturele Anthropologie. Frankfurt a. M. 1967.
- Lohse, Gerhard und Malatrait, Solveig (Hg.): Die griechische Tragödie und ihre
Aktualisierung in der Moderne. Zweites Bruno Snell-Symposium der Universität
Hamburg am Europa-Kolleg. München/Leipzig 2006.
- Loster-Schneider, Gudrun: „Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer“: Christa
Wolfs Erzählung „Kassandra“ im Spannungsverhältnis von Feminismus und My-
thenkritik. In: Literaturgeschichte als Profession. Festschrift für Dietrich Jöns.
Hg. v. Hartmut Laufhütte. Tübingen 1996, S. 385-404.
- Loster-Schneider, Gudrun: Intertextualität und Intermedialität als Mittel ästhetischer
Innovation in Christa Wolfs Roman „Medea. Stimmen“. In: Nora verlässt ihr
Puppenheim. Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhe-
tischen Innovation. Hg. v. Waltraud Wende. Stuttgart/Weimar 2000, S. 222-249.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München 1993.
- Lugowski, Clemens: Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren
Struktur der frühen deutschen Prosaerzählungen. Neuausgabe mit einer Einleitung
von Heinz Schlaffer. Frankfurt a. M. 1994.
- Luserke-Jaqui, Matthias: Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen/
Basel 2002.
- Luukkainen, Matti: These, Antithese, Synthese. Zu Wandel und Beständigkeit des
Sprachstils im Werk von Christa Wolf 1961-1996. Hamburg 1997.
- Lühe, Irmela von der: „Unsere Verknennung bildet ein geschlossenes System“ –
Christa Wolfs „Medea“ im Lichte der Schillerschen Ästhetik. Marbach a. N.
2000.

- Lütkehaus, Ludger (Hg.): Mythos Medea: Texte von Euripides bis Christa Wolf. Stuttgart 2007.
- Marquard, Odo: Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie. In: ders.: Abschied vom Prinzipiellen. Stuttgart 1981, S. 91-116.
- Martínez, Matías: Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie. In: ders. (Hg.): Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen. Paderborn/München u. a. 1996, S. 7-24.
- Martínez, Matías und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 6. Aufl. München 2005.
- Mauser, Wolfram (Hg.): Erinnerter Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs. Würzburg 1985.
- Mauser, Wolfram: Schiller-Gedächtnispreis 1983. Laudatio für Christa Wolf. In: Literatur und bildende Kunst. Lyrikdiskussion. Schillerpreis für Christa Wolf. Hg. v. Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr. Bonn 1985, S. 165-172.
- Meyer-Gosau, Frauke: Sehnsucht nach der Vormoderne. Christa Wolfs „arger Weg“ zur gesamtdeutschen Autorin. In: Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren. Tendenzen, Gattungen. Hg. v. Walter Delabar und Erhard Schütz. Darmstadt 1997, S. 268-285.
- Meyer-Gosau, Frauke: Kassiber von drüben. Die DDR aus der Schlüsselloch-Perspektive: Der Roman „Medea“ von Christa Wolf lädt zum Dechiffrieren und Spekulieren ein. In: Die Woche, 08.03.1996.
- Most, Glenn W.: Eine Medea im Wolfspelz. In: Bernd Seidensticker und Martin Vöhler (Hg.): Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Berlin 2002, S. 348-367.
- Nestvold-Mack, Ruth: Grenzüberschreitungen. Die fiktionale weibliche Perspektive in der Literatur. Erlangen 1990.
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 3/1. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin 1972.
- Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 2001.
- Orth, Ernst Wolfgang: Zur Konzeption der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen. Ein kritischer Kommentar. In: Ernst Cassirer: Symbol, Technik,

- Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927-1933. Hg. v. Ernst Wolfgang Orth und John Michael Krois. Hamburg 1985, S. 165-202.
- Ortheil, Hans-Josef: Perioden des Abschieds. Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur. In: ders.: Schauprozesse. Beiträge zur Kultur der 80er Jahre. München 1990, S. 188-205.
- Petersen, Jürgen: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart/Weimar 1993.
- Pfister, Manfred: „Merry Greeks“: Die Spiele der Elisabethaner mit den antiken Mythen. In: Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Hg. v. Martin Vöhler und Bernd Seidensticker. Berlin 2005, S. 123-138.
- Pleßke, Gabriele: Zum Kathartischen bei Christa Wolf. In: DDR-Literatur der sechziger und siebziger Jahre. Jena/Tbilissi 1985, S. 91-96.
- Polheim, Karl Konrad: Gattungsproblematik. In: ders. (Hg): Handbuch der deutschen Erzählung. Düsseldorf 1981, S. 9-16.
- Preußner, Heinz-Peter: Zerstörung, Rettung des Mythos im Trivialen. Über die Travestie der Tradition in Literatur und Film, in Fernsehen und Comic. In: Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Hg. v. Martin Vöhler und Bernd Seidensticker. Berlin 2005, S. 449-463.
- Quernheim, Mechthild: Das moralische Ich. Kritische Studien zur Subjektwerdung in der Erzählprosa Christa Wolfs. Würzburg 1990.
- Raddatz, Fritz: Das Gedächtnis – eine andere Form des Sehens. Christa Wolfs „Kassandra“ und ein Band mit Überlegungen zur Poetik. In: Die Zeit, Nr. 13, 25.03.1983.
- Raja, Anita: Worte gegen die Übel der Welt. Überlegungen zur Sprache von Christa Wolf. In: Marianne Hochgeschurz (Hg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Berlin 1998, S. 120-125.
- Ranke-Graves, Robert von: Die weiße Göttin: Sprache des Mythos. Berlin 1981.
- Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Hamburg 1984.
- Rath, Norbert: Mythos-Auflösung. Kafkas „Das Schweigen der Sirenen“. In: Christa Bürger (Hg.): „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“. Frankfurt a. M. 1986, S. 86-110.
- Reimann, Kerstin E.: Schreiben nach der Wende – Wende im Schreiben? Literarische Reflexionen nach 1989/90. Würzburg 2008.
- Riedel, Volker: Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung. Stuttgart 2000.

- Risse, Stefanie: Wahrnehmen und Erkennen in Christa Wolfs Erzählung „Kassandra“. Pfaffenweiler 1986.
- Rosenkranz-Kaiser, Jutta: Feminismus und Mythos: Tendenzen in Literatur und Theorie der achtziger Jahre. Münster/New York 1995.
- Roser, Birgit: Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs „Medea. Stimmen“. Bern u. a. 2000.
- Ross, Werner: Cassandra kämpft für die Frauen. In: Die Welt, Nr. 94, 23.4.1983.
- Rössner, Michael: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewusstsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1988.
- Rupp, Gerhard: Weibliches Schreiben als Mythoskritik: Christa Wolfs Roman „Medea. Stimmen“. In: ders. (Hg.): Klassiker der deutschen Literatur: Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Würzburg 1999, S. 301-322.
- Rutschky, Michael: Freud und die Mythen. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a. M. 1983, S. 217-241.
- Sauer, Klaus (Hg.): Christa Wolf: Materialienbuch. Darmstadt 1979.
- Schlaffer, Heinz: Das Nachleben des mythischen Sinns in der ästhetischen Form. In: Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen. Hg. v. Matías Martínez. Paderborn/München u. a. 1996, S. 27-36.
- Schlegel, Friedrich: Gespräch über die Poesie: Rede über die Mythologie. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München/Paderborn/Wien 1967, S. 311-338.
- Schlesier, Renate (Hg.): Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen. Frankfurt a. M. 1985.
- Schmeling, Manfred: Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell. Frankfurt a. M. 1997.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2. Aufl. Berlin 2008.
- Schmidt, Burghart: Postmoderne – Strategien des Vergessens: ein kritischer Bericht. Darmstadt und Neuwied 1986.
- Schmidt-Henkel, Gerhard: Mythos und Dichtung. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert. Bad Homburg/Berlin/Zürich 1967.

- Schuscheng, Dorothe: Arbeit am Mythos Frau: Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggerts. Frankfurt a. M. 1987.
- Seidensticker, Bernd und Vöhler, Martin (Hg.): Mythen in nachmythischer Zeit: Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Berlin 2001.
- Simonis, Annette: Mythen als kulturelle Repräsentationen in den verschiedenen Künsten und Medien. In: Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation. Hg. v. Annette Simonis und Linda Simonis. Köln 2004, S. 1-26.
- Sórensen, Barbara: Sprachkrise und Utopie in Christa Wolfs Texten nach der Wende. Die Krise der Intellektuellen im wiedervereinigten Deutschland. Kopenhagen/München 1996.
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. 5. Aufl. Göttingen 1991.
- Stephan, Alexander: Christa Wolf. München 1991.
- Stephens, Anthony: ‚Die Verführung der Worte‘ – von ‚Kindheitsmuster‘ zu ‚Kassandra‘. In: Manfred Jurgensen (Hg.): Wolf. Darstellung – Deutung – Diskussion. Bern u. a. 1984, S. 127-148.
- Stephan, Inge: Medea, meine Schwester? Medea-Texte von Autorinnen im 20. Jahrhundert. In: Frauen: MitSprechen, MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung. Hg. v. Marianne Henn und Britta Hufeisen. Stuttgart 1997, S. 1-23.
- Stephan, Inge: Musen & Medusen: Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Köln/Weimar/Wien 1997.
- Stephan, Inge: Orte der Medea. Zur topographischen Inszenierung des Fremden in Texten von Bertolt Brecht und Katja Lange Müller. In: Faszination und Schrecken des Fremden. Hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt a. M. 1999, S. 142-158.
- Stierle, Karlheinz: Mythos als ‚Bricolage‘ und zwei Endstufen des Prometheus-Mythos. In: Manfred Fuhrmann (Hg.): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. München 1971, S. 455-472.
- Taubes, Jacob: Zur Konjunktur des Polytheismus. In: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a. M. 1983, S. 457-470.
- Tepe, Peter: Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Würzburg 2001.

- Vöhler, Martin und Seidensticker, Bernd (Hg.): Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Berlin 2005.
- Weber, Max: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Bd. 1. Tübingen 1986.
- Weigel, Sigrid: Die geopfert Heldenin und das Opfer als „Heldin“: Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen. In: Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin 1983, S. 138-152.
- Weigel, Sigrid: Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Reinbek bei Hamburg 1989.
- Weigel, Sigrid: Vom Sehen zur Seherin. Christa Wolfs Umdeutung des Mythos und die Spur der Bachmann-Rezeption in ihrer Literatur. In: Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien – Dokumente – Bibliographie. Hg. v. Angela Drescher. Berlin 1989, S. 169-203.
- Weimar, Klaus; Fricke, Harald; Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1-3. Berlin/New York 1997-2003.
- Weinrich, Harald: Erzählstrukturen des Mythos. In: ders.: Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft. München 1986, S. 167-183.
- Wende, Waltraud (Hg.): Nora verlässt ihr Puppenheim. Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation. Stuttgart/Weimar 2000.
- Wilhelmy, Thorsten: Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption: Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville. Würzburg 2004.
- Wilke, Sabine: Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie. Stuttgart 1992.
- Wilke, Sabine: Ausgraben und Erinnern. Zur Funktion von Geschichte, Subjekt und geschlechtlicher Identität in den Texten Christa Wolfs. Würzburg 1993.
- Winter, Hans-Gerd; Mirtschev, Bogdan; Razboynikova-Frateva, Maja (Hg.): Mythos und Krise in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Germanica Neue Folge 2002. Jahrbuch der Germanistik in Bulgarien. Dresden 2004.
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. In: ders.: Werkausgabe, Bd. 1. Frankfurt a. M. 1993, S. 7-85.
- Ziegler, Konrat und Sontheimer, Walther (Hg.): Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike, Bd. 1. München 1999.