Staatliche Ilia-Universität (Georgien)

**Levan Tsagareli**

**Der „Strom der Heldenlieder“ vs. das „winzige Rinnsal“.**

**Epos als eine maskuline Konstruktion und deren Demontage**

**in Christa Wolfs *Kassandra***

Einleitung

In der Forschung um Christa Wolfs *Kassandra* wird häufig darauf hingewiesen, dass es sich bei dieser Erzählung um eine Gegenlektüre der abendländischen Literatur (Ham 2004,9), „Kritik am literarischen Mythos“(Büch 2002,5; vgl. Wilke 1992,115-118) bzw. „Reformulierung des Mythos im Gewand der Entmythisierung“ (Wilhelmy 2004,232; vgl. Hilzinger 2007,100) handelt. Wie diese Gegenlektüre zustandekommt und welche Funktion sie erfüllt, wird in den gängigen Abhandlungen zu *Kassandra* kaum (oder nur selten, vgl. Ham 2004) angegeben. Außerdem wird zumeist übersehen, dass sich die im Rahmen des weiblichen Schreibens artikulierte Kritik Christa Wolfs nicht so sehr auf den Mythos, sondern vielmehr auf das Epos als eine rein männliche Gattung richtet. Der vorliegende Aufsatz setzt sich daher zum Ziel, die Erzählung im Hinblick auf diejenigen Elemente zu analysieren, die auf eine bewusste und intendierte Parodierung des Epischen schließen lassen. Bei der Analyse werden insbesondere die folgenden Aspekte berücksichtigt: 1. Entheroisierung; 2. Abwertung mythischer Erklärungsmuster; 3. Auflösung der konzeptuellen Dichotomien; 4. Innerer Monolog als erzähltechnische Alternative zum Epischen. Da die Voraussetzung für eine derartige Analyse ein architextueller Vergleich mit dem gesamten Gattungssystem ist, sollen zunächst die spezifischen Merkmale des Epos sowie die Struktur des sog. heroischen Narrativs ausführlich dargestellt werden.

Epos als maskuline Konstruktion

Literarische Gattungen als Mittel kultureller Erinnerung sind retrospektive Konstrukte. Sie sind folglich geschlechtsspezifisch semantisiert. Dazu scheiben Ansgar und Vera Nünning:

Gattungen und Formen sind keine neutralen mnemotechnischen Verfahren, sondern stehen als erinnerbare Gegenstände des kulturellen Gedächtnisses mit den Semantiken einer Gesellschaft in enger Verbindung. Kollektive Identitäten, Werte, Normen und Geschlechterverhältnisse werden in Erinnerungskulturen nicht nur durch bestimmte Gedächtnismedien – wie die Bibel, die *Odyssee*, *The Pilgrim’s Progress*, *Phèdre* und *Wilhelm Meister* – stabilisiert. Auch deren formale Verfahren, wie Gleichnis, epos, Allegorie, Tragödie und Bildungsroman tragen zur Vermittlung von kultureller Bedeutung bei. [...] Wiedergebrauchs-Formen sind daher bedeutungsgeladenen **Träger von Ideologien des kulturellen Gedächtnisses**, d.h. von Vergangenheitsversionen, Geschichtsbildern, Konzepten kollektiver Identität sowie von Wert- und Normvorstellungen. Und damit sind sie auch an der Etablierung, Tradierung und Dekonstruktion von Geschlechterdifferenz maßgeblich beteiligt. (Nünning / Nünning 2004,190-191; Hervorhebung im Original – L.Ts.)

Die älteste literarische Gattung ist bekanntlich Epos. Das Epos wird traditionell als „eine breit darstellende Versdichtung über Helden und Götter“ definiert (Jeßing/Köhnen 2007,183). Seit der Antike zeichnet es sich im Allgemeinen durch folgende inhaltliche und formale Merkmale aus:

* Die Epen handeln von bedeutenden Ereignissen, in denen oft Götter und Helden, Könige und Ritter im Mittelpunkt stehen;
* Die typischen Handlungselemente des Epos sind Rüstung, Zweikampf, Massenkampf, Bestattung, Götterversammlung, Mahl, Feste;
* Als narrative Besonderheit des Epos gilt die unparteiisch-allwissende Erzählhaltung;
* Auf der stilistisch-formalen Ebene ist Epos von dem erhabenen Stil, der Versform, den Beschreibungen und Aufzählungen, schmückenden Beiwörtern (Epitheta ornantia) sowie Vergleichen geprägt.

Diese Liste von typischen Merkmalen des Epos könnte in Anlehnung an Johann Christoph Gottscheds *Versuch einer kritischen Dichtkunst* erweitert bzw. präzisiert werden. Ihm geht es in seinen poetologischen Ausführungen um die Differenzierung von Roman und Epos. Gottsched zufolge verwenden die Verfasser von Heldengedichten berühmte Namen, sie gestalten den Erzählanfang *ab ovo* (d.h. sie entfalten die eigentliche Geschichte von der Vorgeschichte her), die Heldengedichte haben den wunderbaren Einfluß der Götter, Geister oder Hexen nötig und in ihnen sind schwülstige oder hochtrabende Reden vorzufinden (Bauer 2005,25-26).

Betrachtet man die angeführten Merkmale des Epischen aus dem Blickwinkel der Gender Studies, fällt es sofort auf, dass diese durchgehend männlich konnotiert sind. Dies gilt vor allem für

* die heterodiegetische (allwissende) Erzählperspektive und die damit verbundene narrative Distanz. „Da heterodiegetische Erzählinstanzen Einblick in das Bewusstsein aller Figuren haben, gleichzeitig an mehreren Schauplätzen anwesend sein können und Überblick über den gesamten Handlungsverlauf besitzen, weisen sie implizit Merkmale auf, die traditionell eher Männern als Frauen zugeschrieben wurden wie z.B. Aktivität, intellektuelle Überlegnheit, Kontrolle über Ereignisse, Dominanzstreben gegenüber anderen“ (Nünning / Nünning 2004,16);
* Genauigkeit der Beschreibung (Nünning / Nünning 2004,67);
* Teleologische Zielgerichtetheit und Linearität der Handlung (Nünning / Nünning 2004,74), die unter anderem als Darstellung von äußeren, bedeutenden Ereignissen zum Ausdruck kommt;
* Dominanz von ‚Geschichten der großen Männer‘ (Nünning / Nünning 2004,185).

Da Gattungskonzepte neben Geschlechtsvorstellungen und Vergangenheitsversionen durch Diskurse und soziale Praxen konstruiert werden, sind sie aneinander gekoppelt. Nach Ansgar und Vera Nünning kann „es über den Wiedergebrauch der immer gleichen Formen mit wechselnden Inhalten – sei es durch aktive Produktion, mehr noch durch die Rezeption und gruppenidentitätsstiftende Kommuniktion – zu einer kognitiv-assoziativen Verknüpfung der sozialen Merkmale einer Gruppe und der textuellen Merkmale einer jeweiligen Gattung kommen“ (Nünning / Nünning 2004,191-192). Angesichts der heterodiegetischen Erzählperspektive, handlungsimmanenten Teleologie und Dominanz der männlichen Figuren ist es anzunehmen, dass das Epos eine maskuline Konstruktion ist, die der Stabilisierung und Aufrecherhaltung der patriarchalen Gesellschaftsformation dient. Aktualisiert man diese Konstruktion durch eine regelgerechte Wiederholung, so trägt man dadurch der Tradierung entsprechender Gender-Konzepte bei. Parodiert man dagegen die tradierten literarischen Formen, so kann dies zur Umdeutung, Dekonstruktion von Geschlechtsverhältnissen führen. Eben eine solche Dekonstruktion nimmt Christa Wolf in ihrer Erzählung vor. Dabei bilden die besagten Merkmale das Muster, vor dessen Hintergrund die Struktur des Textes deviante Züge gewinnt.

Entheroisierung

Die Demontage des Epischen kommt in Christa Wolfs *Kassandra* zunächst als Entheroisierung zum Ausdruck, oder anders formuliert als „Karnevalisierung und Depotenzierung bekannter Helden einerseits, der Perspektivenwechsel auf die Verliererseite andererseits“ (Wilhelmy 2004,233). Dazu schreibt Hee-Jeong Ham:

Der auf Eroberung und Gewalttaten basiereden homerischen Heroengeschichte, die nach Wolf bereits im Dienst des Patriarchats steht, stellt Wolf eine entheroisierende und entmythologisierende Alternative entgegen. Während die patriarchalische Tradition der abendländischen Literatur nach Wolf mit der Glorifizierung von Krieg, dem Trojanischen Krieg beginnt, geht es Wolf beim Rückgriff auf den Mythos unter anderem darum, Krieg und Gewalttaten als ein Mittel zur Herrschaft aufzudecken. (Ham 2004,115-116)

Damit der Umfang der Entheroisierung, die Christa Wolf in ihrer Erzählung leistet, vollständig erfasst werden kann, sei zunächst das Modell des heroischen Narrativs dargestellt, wie dieses von Wolfgang Müller-Funk für den Befreiungsnationalismus entwickelt wurde (Müller-Funk 2002,229-232). Zu diesem Modell gehören:

1. der unspezifische Begriff von Freiheit, die als Autonomie vom Fremden, vom ethnisch Anderen, verstanden wird. Nach diesem Freiheitskonzept ist die Diktatur, die unter dem Vorzeichen der eigenen Ethnie steht, in jedem Fall einer demokratischen Fremdherrschaft vorzuziehen;

2. die Ineinssetzung von Herrschaft mit Fremdherrschaft; die Schlacht, durch die sich die Gemeinschaft des Blutes konstituiert. „Es handelt sich um eine gesetzlose Gemeinschaft, die durch Blut und Askese zusammengehalten wird, eine in ihrem Kern militärische Gesellschaft mit einem Führer und einer Schar von gleichberechtigten Kriegern.“ (Müller-Funk 2002,234);

3. die Rhetorik des Notstandes, des Unaufschiebbaren. Wobei das „dramatische und programmatische Bild, das der jeweilige Nationalismus von der „fremden“ Herrschaft entwirft, muß keineswegs mit der historischen Realität übereinstimmen.“ (Müller-Funk 2002,230);

4. das Weibliche des gemeinsamen und zugleich heldisch umstrittenen Körpers. „Der von Fremden verletzte und geschundene, unschuldige und wehrlose Volkskörper ist feminin. [...] Der männliche Körper konstituiert sich – lange vor Faschismus und Nationalsozialismus – an der Grenze des wehrlosen weiblichen: als Wall und Mauer.“ (Müller-Funk 2002,230);

5. die zivilisatorische Unterlegenheit des Fremden; und schließlich

6. das In-Kraft-Setzen des nationalistischen Narrativs in Form der Texte mit patriotischem Inhalt.

Besonders wichtig ist beim nationalistischen Narrativ dessen binäre Struktur: „Es kann nur Freund oder Feind, Landsleute oder Fremde geben. Wer diese Logik zu durchbrechen sucht, ist ein Verräter, der außerhalb der Kriegs- und Blutgemeinschaft gestellt wird. Der Feind aber ist [...] dekandent, verweichlicht, tierisch und wollüstig. [...] Vor diesen Entarteten gilt es, den kollektiven, weiblichen Volkskörper zu schützen.“ (Müller-Funk 2002,234)

Christa Wolf rekonstruiert in ihrer Erzählung dieses Schema des heroischen Narrativs zunächst beinah vollständig, um nachher dessen Absurdität und Konstruiertheit offen zu legen. Es wird im Text beispielsweise gezeigt, wie die trojanische Palastwache (sprich: ein Geheimdienst) das pejorative Bild des ethnisch Anderen sowie der Fremdherrschaft hervorbringt: „Die geistige Rüstung bestand in der Schmähung des Feindes (von „Feind“ war schon die Rede, eh noch ein einziger Grieche ein Schiff bestiegen hatte) und im Argwohn gegen die, welche verdächtig waren, dem Feind in die Hände zu arbeiten“ (K 2002,68). In der Erzählung lässt sich auch die obenangesprochene binäre Struktur verfolgen: Die ganze Menschheit wird in Freunde und Feinde aufgeteilt, ohne eine denkbare Alternative zuzulassen. So wird Briseis schlichtweg als Verräterin apostrophiert, nur weil sie nach dem Mord ihres Geliebten bei ihrem Vater, dem zu den Griechen geflohenen Kalchas, bleiben wollte. Der Grundsatz lautet: „Wer jetzt nicht zu uns hält, arbeitet gegen uns.“ (K 2002,75) Es fehlt hier auch nicht an der personifizierenden Gleichsetzung des eigenen Volkes mit einer Frau, die es zu beschützen gilt. Bemerkenswert ist dabei, dass die schöne Helena, eben die Verkörperung des Volkes, innerhalb der fiktiven Welt der Erzählung nicht vorhanden ist. Sie ist lediglich als ein Name, ein Phantom, eine Nachricht präsent, die von dem trojanischen Staatsapparat mühsam hergestellt wird. Es wird dafür gesorgt, diese Nachricht mit Hilfe des Sprachkriegs zur „Wahrheit“ zu machen, und tatsächlich – „Was man lange genug gesagt hat, glaubt man am Ende.“ (K 2002,69) Derartig konstruierte „Wahrheit“ bedeutet für den König nichts Geringeres als die Ehre des Hauses, die Enthüllung des eigentlichen Standes der Dinge dagegen – den Gesichtsverlust. Außerdem wird Menelaos, der zu Beginn seines Besuchs als Gastfreund bezeichnet wurde, plötzlich zum Provokateur, dem künftigen Feind herabgewürdigt. Und vom Krieg, der nach Christa Wolfs Fassung von den Trojern provoziert wurde, heißt es im Text: „Krieg durfte er nicht heißen. Die Sprachregelung lautete zutreffend: Überfall.“ (K 2002,76) Durch eine derartige Reformulierung wird die ganze Schuld am Geschehen den Feinden eingeräumt. Die Erzählerin gewährt uns somit den Einblick in den Mechanismus, welcher das heroische Narrativ herstellen soll. Dieser Mechanismus funktioniert nach dem Prinzip: „Was öffentlich geworden ist, ist auch real.“ (K 2002,89)

Entheroisiert werden ferner einzelne Figuren des antiken Epos. Eine vollständige Transformation erfahren vor allem diejenigen Figuren des antiken Epos, die dort als Helden auftreten. Zu solchen zählen vor allem Achill, Agamemnon, Odysseus und Hektor. Im Gegensatz zum Prätext wird Achill bei Christa Wolf nicht länger mit dem Epitheton ‚der Schnellfüßige’ charakterisiert, sondern schlichtweg als ‚Vieh’ bezeichnet. Seine Taten sind alles andere als heldenhaft, seine Unverletzlichkeit und göttliche Abstammung – nur eine Legende, für deren Verbreitung er selber gesorgt hat, indem er viel Kriegsgerät und Wein verschenkte und dem, der es zu bezweifeln wagte, mit der Bestrafung drohte. Sogar seine einem klassischen Vorbild gebührende, notwendigerweise heterosexuelle Orientation wird nun in Frage gestellt.

Die Angst davor, wegen seiner homosexuellen Neigung von der Umwelt nicht akzeptiert zu werden, führt zu einer übermäßigen Brutalität: Um die Abweichung von der Sexualitätsnorm durch eine überdurchschnittliche Männlichkeitsnorm wettzumachen, ist er im Krieg brutaler und mitleidloser als alle anderen. Seine homosexuelle Neigung ist insofern einer der sein Verhalten bestimmenden Faktoren, als er sie durch sein gegensätzliches männliches Handeln zu kompensieren versucht. (Ham 2004,120)

Auf diese Weise wird die sagenhafte Stärke und Tapferkeit des antiken Helden in einen psychologisch-kausalen Zusammenhang eingebettet, der jegliche übernatürliche Erklärung als eine intendierte Fälschung erscheinen lässt.

Auch Agamemnon kommt in der Erzählung als „Schwächling ohne Selbstbewußtsein“ vor, dessen Kraft schon lange dahin war. Seine Grausamkeit, aber zugleich Schwäche, Angstzustände und Unsicherheit werden in ebenfalls auf ein physiologisch-psychologisches Problem, die Impotenz, zurückgeführt (vgl. Ham 2004,117). Dem im griechischen Mythos als Völkerfürst und Siegerkönig affirmierten Agamemnon gönnt Christa Wolf die Epitheta wie „armer Wicht“, „Trottel“ und „Hohlkopf“. Das Beiwort „der sehr Entschlossene“ wird ausschließlich ironisch gemeint und weist auf die Unentschlossenheit der Figur hin. Die Opferung Iphigenias wird nicht mehr als eine unvermeidbare Tat des pflichtbewussten Königs dargestellt, sondern als die Kapitulation angesichts der Schadenfreude der neidischen Fürsten. Dieses Verbrechen wird zusätzlich dadurch erschwert, dass Agamemnon selber kaum an die Notwendigkeit dieses Opfers glaubte, aber trotzdem nichts unternommen hat, um seine Tochter vor der abergläubigen Masse bzw. vor der Rache des Überläufers Kalchas zu retten. Nicht nur der Heldenhaftigkeit, sondern auch jeglicher Menschlichkeit wird diese Figur beraubt, als es sich herausstellt, dass er im Hinblick auf die Schlachtung seiner Tocher statt Trauer nur Angst und Schwäche empfinden kann. Folglich erscheint Agamemnon in einem dermaßen negativen Licht, dass seine Ermordung durch Klytaimnestra völlig berechtigt zu sein scheint.

Weniger ausgeprägt ist bei Christa Wolf die Entheroisierung von Figuren wie dem listenreichen Odysseus und Menelaos. Vom Ersteren heißt es, dass er „sich selbst, indem er sich närrisch stellte, dem Truppenaufgebot hatte entziehn wollen“, da dies jedoch nicht geklappt hat, wollte er nicht dulden, „daß ein anderer davonkam, wo er bluten mußte“ (K 2002,87) und hat deswegen viel Mühe aufgewendet, um Achill für den Krieg zu gewinnen. Ausgehend von dieser kurzen Episode bleibt aus der ursprünglichen Listigkeit und Erfahrung von Odysseus lediglich ein verantwortungsloser Wunsch nach der Desertion. Über Menelaos wird angedeutet, dass er von allen Griechen verachtet wurde, weil er seine Frau Helena verloren hatte. Hinter dieser Andeutung kann man allerdings einen der Gründe des Krieges aufspüren: nicht die Liebe zu Helena, sondern Sorge um die verlorene Ehre war eine der Treibkräfte für Griechen in diesem Krieg.

Eine andere Art der Entheroisierung lässt sich an der Figur Hektors beobachten. Über ihn heißt es zu Beginn des Krieges: „ein kräftiger junger Mann mit eher zu weichem Gemüt“ (K 2002,36). Diese knappe Charakterisieurung suggerriert die Präsenz einer Eigenschaft, die dem klassischen Bild eines Helden nicht wirklich ziemt. Später liest man im Text: „Er sei doch nicht der Mensch aus dem man Helden macht.“ Laut der Behauptung Kassandras sei er „ein Kind geblieben“ (K 2002,95). Von der Mutter Hekabe „verzärtelt und so klein gehalten“, wird er nun buchstäblich zum ersten Helden aufgebaut. Er ist also ein künstliches Erzeugnis des Systems. Kein Wunder, dass er diesem ehrgeizigen Einfall, dieser gewaltigen Umbildung seiner eigentlichen Natur, zu Opfer fallen wird.

In ihr Gegenteil verwandelt werden auch die Figuren, die im ursprünglichen Kontext eindeutig als negative Gestalten agierten. So wird im Text beispielsweise die grausame Rache Klytaimnestras eher verständnisvoll als kritisch dargestellt. Man soll jedoch nicht glauben, dass Christa Wolf alle weiblichen Figuren positiv und alle männlichen Figuren degeneriert gestaltet hat. Dagegen spricht die Tatsache, dass in der Erzählung auch solche Frauen (z.B. Hekabe, Penthesilea, Polyxena) vorkommen, die eher negativ charkterisiert werden. So entspricht beispielsweise Hekabe einem Frauentyp, der die männliche Ordnung der Dinge unterstützt. Sie hat lange Zeit im Rat ihr Sagen gehabt, außerdem war sie immer diejenige, die Kassandra daran gerhindert hat, ihre Meinung frei zu äußern. Erst nachdem der Krieg ihren Kindern das Leben gekostet hat, taucht sie immer öfter auf dem Ida Berg auf. Hekabe als Figur macht also eine Entwicklung durch, die der zunehmenden Desillusionierung gleichkommt. Anders verfährt es sich mit Penthesilea. Als flache, statische und eindimensionale Figur vertritt sie die Ansichten des radikalen Feminismus, indem sie das Bestreben zeigt, die sog. symbolische Ordnung zu bekämpfen. Dabei kämpft sie gegen Männer mit deren eigenen Methoden und kann der Welt daher Nichts als Zerstörung und Vernichtung bringen. In ihrer Mordsucht wird Penthesilea von der Erzählerin – wenn nicht ganz negativ, so eindeutig kritisch dargestellt („Und alles das hatte ich bis jetzt vergessen. Weil ich die Todessucht bei einer Frau nicht gelten lassen wollte.“ Wolf 2002,124). Einen anderen Weg geht schließlich Polyxena. Von einem masochistischen Drang besessen, ist sie bereit, alles auszuführen, was ihr von den männlichen Machtinhabern befohlen wird. Diese extreme Art des Konformismus, der sich unter anderem auch in der Bereitschaft Polyxenas ausdrückt, sich der tierischen Wollust Achills zu opfern, hat nichts mit dem Heldentun zu tun. Ihre Tat ist vielmehr durch den Willen zur Selbstzerstörung bedingt. Sie opfert sich nicht um der großen Sache willen, sondern sie opfert sich, weil die Opferrolle ihr Spaß macht. Sowohl Penthesilea als auch Polyxena – wenn auch auf ganz unterschiedliche Weise – „verkörpern die weiblichen selbstzerstörerischen Denkstrukturen, die Töten und Sterben dem Leben vorziehen“ (Ham 2004,122) und sind somit alles andre als Heldenfiguren.

Christa Wolf lässt in ihrer Erzählung keinen einzigen Helden im herkömmlichen Sinne auftreten. In allen angeführten Fällen wurden die Figuren des antiken Epos parodiert, wodurch das Heldenhafte als solches dementiert wurde. Das Heldentum wird in diesem Text als ein von der maskulin geprägten Gesellschaft sorgfältig zusammengestelltes Trugbild entlarvt und kritisiert.

Abwertung mythischer Erklärungsmuster

Eines der wichtigsten narrativen Merkmale des Mythos ist bekanntlich die sog. finale Motivierung. Unter finaler Motivierung versteht man eine spezifische Handlungsstruktur, in deren Rahmen die einzelnen Ereignisse nicht kausal auseinanderfolgen, sondern dem Willen einer numinosen (zumeist göttlichen oder gottähnlicher) Instanz gehorchend auf ein bestimmtes (zunächst unbekanntes) Ziel gerichtet sind (vgl. Martinez/Scheffel 2000,111). Die Handlungsstruktur des Epos folgt im Allgemeinen eben diesem Prinzip. Es sind immer die Götter, die sowohl in der *Ilias* als auch in der *Odyssee* die Schicksale der Menschen und der ganzen Nationen lenken. In der *Ilias* ist das Ziel die Rache Achills, in der *Odyssee* – die Rückkehr des Odysseus und Sieg der Gerechtigkeit.

Im Gegensatz zum mythischen und epischen Modell, in dem das ganze Geschehen von vornherein festgelegt ist und von den Göttern gesteuert wird, vollzieht sich im Text von Christa Wolf eine explizite Abwertung mythischer Erklärungsmuster (vgl. Schmidjell 2003,77: „Bedeutsam ist in der *Ilias* die intensive Beteiligung der Götter am Geschehen, ein Aspekt, der von Christa Wolf wenig einbezogen wurde.“). Die Autorin von *Kassandra* versucht, „das mythisch Weihevolle auf irdische Maßstäbe herunterzudeklinieren. Dies hat unmittelbare Auswirkungen auf die Personengestaltung und die Konstruktion der Handlungswelt, deren Plausibilität durch die Ausschaltung des Übernatürlichen erhöht werden soll.“ (Wilhelmy 2004,231) Dafür lassen sich etliche Stellen finden. Jedes Mal wird das mythische Erklärungsmuster evoziert, um es nachträglich zu dekonstruieren. Hier ein paar Beispiele: Zu dem Fluch, den Hekabe in ihrer Gefangenschaft über die Griechen verhängt, meint Kassandra: „Sie wird recht behalten, man muß nur warten können. Ihr Fluch werde sich erfüllen, rief ich ihr zu.“ (K 2002,12) Andernorts prophezeit sie Klytaimnestra: „Auch sie wird von jener Blindheit befallen, die an Macht gekoppelt ist. Auch sie wird die Zeichen übersehen. Auch ihr Haus wird untergehen.“ (K 2002,46) Auf den ersten Blick mag es scheinen, dass sich die Sicherheit, mit der Kassandra die künftige Erfüllung des Fluches bestätigt und später den Untergang von Agamemnons Haus vorhersagt, auf ihren prophetischen Fähigkeiten gründet. In der Tat schöpft sie diese aus ihrer Beobachtungsgabe und ihrem Glauben daran, dass alle Gemeinschaften, die auf der Grundlage von Gewalt und Unterdrückung existieren, früher oder später untergehen werden. Hekabes Fluch ist also erfüllbar nicht wegen der mystischen Kraft, die den Flüchen in den Epen eigen sind, sondern wegen der immanenten Logik der Dinge.

Aufschlussreich für ein derartig entzaubertes Verständnis von der Gabe Kassandras ist sicherlich folgende Textstelle: „Sag ich denen, ich weiß nichts, werden sie mir nicht glauben. Sag ich, was ich vorausseh, wie es jeder könnte, bringen sie mich um.“ (K 2002,122) Aus diesem Zitat geht ganz eindeutig hervor, dass Kassandra über keine Sehergabe verfügt, sondern alles aus der Intuition schöpft. Es stellt sich die Frage: Woher kommt die Nachricht von den prophetischen Fähigkeiten Kassandras? Zum Anlass für deren Herausbildung wurde ihr Traum, oder präziser – die Interpretation dieses Traums durch die Amme Parthena. Nach dieser Deutung, erhalte Kassandra die Gabe, die Zukunft vorauszusagen, es würde ihr allerdings niemand glauben. Auch Hekabe lässt sich eine frühe Geschichte einfallen, die Parthena die Amme in Umlauf bringen musste, damit man keineswegs nur an Träume angewiesen war. Die Geschichte berichtet davon, wie die heiligen Tempelschlangen an den Ohren von schlafenden Zwillingen, Helenos und Kassandra, leckten. „Seitdem aber wußte sie: Diese ihre beiden Kinder besäßen von der Gottheit die Gabe der Prophezeiung.“ (K 2002,27) Hinter dieser subtiler Mythenbildung steckt der Wunsch, die ihrem Charakter nach etwas zu merkwürdige, sensible Königstochter zur Priesterin zu machen und diese Wahl zu legitimieren. Dass sowohl die Amme als auch die Mutter dasselbe Ziel vor Augen hatten bzw. denselben Auftrag ausführten, lässt keine Zweifel aufkommen vor allem, wenn man die Art und Weise berücksichtigt, wie das Ganze im inneren Monolog Kassandras dargestellt wird. Als Indizien für die Unzuverlässigkeit dieser Nachricht können folgende Sätze dienen: „Auch Parthena die Amme wußte, was gespielt wurde“ (K 2002,26), „Wirklich wahr, fragten die Leute, und Parthena die Amme hat, je häufiger sie die Geschichte erzählt, um so unerschütterlicher daran geglaubt.“ (K 2002,27) Der Grund, warum Kassandra diese Fälschung beinah unhinterfragt angenommen hat, liegt in ihrem Bestreben, als Priesterin „Macht zu gewinnen“ (K 2002,55) und „auf Menschen Einfluß auszuüben“ (K 2002,29). Erst später wird Kassandra einsehen, dass sie durch diese Legende ihrer Freiheit beraubt wurde: „Gelenkt, geleitet und zum Ziel gestoßen, das andre setzten.“ (ebd.) Unter den „andren“ sind ohne Weiteres die Machtbesitzer (Eumelos, Priamos) in der unmittelbaren Umgebung der Protagonistin gemeint. In der Tat ist die von Hekabe sorgfältig erfundene Sehergabe-Legende in sich widersprüchlich, weil auch Helenos – schenkt man ihrer Geschichte Glauben – die Gabe der Prophezeiung besitzen sollte, dies ist jedoch nicht der Fall. Aus Helenos wurde ein ordentlicher Augur, aber kein Seher (vgl. Wolf 2002,32). Dadurch gewinnt die von Thorsten Wilhelmy für diese Erzählung Christa Wolfs postulierte „Identifikation von Mythos und Fälschung“ (Wilhelmy 2004,232) ihre Plausibilität. Hinter der Mythenproduktion stecken sofern – dies lässt sich bereits feststellen – immer die Interessen einer bestimmten Person bzw. einer bestimmten Gruppe, in diesem Fall des Königshauses. Dass Kassandras Zukunftsvorhersagen tatsächlich wahr werden, hat nichts Übernatürliches an sich. Es ist bloß eine Fähigkeit, hinter der Fassade der offiziellen Deutung der Geschehnisse die Wahrheit durchschauen zu können. Gerade in diesem Sinne ist die Protagonistin eine Seherin: sie ist imstande, die Dinge so zu sehen, wie sie sind, da sie jedoch dadurch dem Königshof Schaden anrichten kann, wird sie zu einer Irren erklärt.

Die These von der Auflösung mythischer Erklärungsmuster in Christa Wolfs *Kassandra* wird vor allem dadurch unterstützt, dass im Text keine einzige göttliche Instanz auftritt. Die Abwesenheit der Götter wird in diversen Behauptungen explizit thematisiert: „Wohin ich blicke oder denke, kein Gott, kein Urteil, nur ich selbst.“ (K 2002,26) Die Annahme der Präsenz von göttlichen Figuren in der Diegese wird im Text Schritt für Schritt dementiert. Zunächst erfährt man von der Gleichgültigkeit und Kälte der Außerirdischen den Irdischen (sprich: den Menschen) gegenüber (K 2002,5), später, als Kassandra im Korb sitzt, wird es ihr klar, dass sie ihren Glauben an die Götter verloren hat. „Da war ich schon die Götter los.“ (K 2002,82) – meint dazu die Ich-Erzählerin. Die Zweifel angesichts deren Existenz muss Kassandra auch in einem Gespräch explizit zum Ausdruck gebracht haben: „Eumelos sei, rief ich, eine Fehlentwicklung, etwas wie ein Unfall, ein Versehen der Götter, wenn das gäbe. Wenn es das gäbe.“ (K 2002,96-97) Schließlich gibt sie ihren Glauben endgültig auf, indem sie sagt: „an die Götter zu glauben, hatte ich inzwischen aufgehört.“ (K 2002,104)

Es sind nicht mehr – wie im Epos – die Götter, die die Handlung der Menschen steuern, sondern die Menschen selbst sind für ihre Taten verantwortlich. Sie brauchen die Götter, um ihre eigene Schuld auf einen Dritten verschieben zu dürfen bzw. die unerwünschte Wirklichkeit zu kaschieren. So versucht Eumelos, der um die Ehre und Gesicht des Königshauses bemüht ist, die blonden Haare von Paris, den Hekabe aller Wahrscheinlichkeit nach von einem anderen Mann als ihrem Gemahl gezeugt hat, damit zu erklären, dass er angeblich ein Sohn von Apoll ist. Ebenfalls erfunden wurde die Geschichte von der schönen Helena, damit dieser voraussichtlich uneheliche Sohn Hekabes ein gewisses Ansehen gewinnt, „durch ihren Besitz der erste der Männer“ (K 2002,62) wird. Dass diese Frau ihm von keiner Geringeren als von Aphrodite selbst versprochen wurde, kann von keinem Zeugen bestätigt werden. Stattdessen wird dem Leser der Einblick in die Werkstatt gewährt, wo solche Mythen produziert werden:

Ich war Zeugin, wie im Hin und Her zwischen dem Palast und den Tempelpriestern, in Tag- und Nachtsitzungen des Rats eine Nachricht hergestellt wurde, hart, gehämmert, glatt wie eine Lanze: Paris der Troerheld habe auf Geheiß unsrer lieben Göttin Aphrodite Helena, die schönste Frau Griechenlands, den großmäuligen Griechen entführt und so die Demütigung gelöscht, die unserm mächtigen König Priamos einst durch den Raub seiner Schwester abgetan worden war. (K 2002,69)

Nicht nur Aphrodite, sondern auch Helena erweist sich als ein Phantom, erzeugt am Königshof. Die ganze Geschichte ist nur ein Teil des heroischen Narrativs. „Um [...] dem Krieg zujubeln zu können, hatten sie diesen Namen erfunden.“ (K 2002,72) Die oben bereits angesprochene Identifizierung der Heimat mit dem weiblichen Körper, den es zu beschützen gilt, wird im gegebenen Fall in Gestalt der schönen Helena gewährleistet.

Ein anderes Mythologem, das im Zuge der intertextuellen Transformation völlig entzaubert wird, ist die Geschichte der Opferung von Iphigenie. Folgt man dem Mythos, so sollte diese von Artemis im letzten Augenblick gerettet und vom Altar entführt werden. Die Spuren eines derartigen Happy Ends sind bei Christa Wolf kaum vorzufinden. Stattdessen wird im Text das Motiv des Schlachtens und Mordens entfaltet, wodurch das Ganze auf die Rache des Priesters Kalchas sowie die Schwäche von Agamemnon zurückgeführt: Die Opferung der Iphigenie hatte somit nichts mit dem Wunsch der Göttin zu tun. Artemis ist nur ein Name, hinter dem sich der Neid und die Rachsucht der Mitmenschen verbirgt.

Die Geschichte vom Bruder Aisakos, einem unehelichen Sohn des Königs, ist ebenfalls ein Erzeugnis politischer Zensur am Hofe des Priamos. Sein Selbstmord wird zu einer Verwandlung in den Vogel stilisiert, um das Aufkommen jeglicher Spekulationen über die mögliche Gründe für eine solche Tat (wie z.B. das unglückliche Leben) zu verhindern. Dass der Mythos auch von einem einzelnen Menschen hergestellt werden kann, wird am Beispiel Achills veranschaulicht. Diesem scheint viel daran zu liegen, sich als einer Göttin Sohn zu präsentieren. Es stellt sich heraus, „Achill verschenke viel Kriegsgerät und Wein dafür, daß die Legende sich verbreite. Dem, der sie zu bezweifeln wage, drohe er mit finsterer Bestrafung“ (K 2002,87).

Innerhalb der fiktiven Welt der Erzählung kommen keine übernatürlichen Wesen vor. Die Aufrufe Kassandras zu den Göttern (K 2002,42,55,61,78,119,142), Apollon (84) und Kybele (K 2002,76,77,140) lassen sich ohne weiteres als Interjektionen betrachten, die die Verzweiflung der Erzählerin zum Ausdruck bringen sollen. Apoll, Artemis und Thetis haben hier – im auffallenden Unterschied zum Epos – keinen Platz. Auf diese Art und Weise entlarvt die Erzählerin das teleologische Denken des Mythos als ein Mittel, die unerwünschten Fazetten des politischen und gesellschaftlichen Lebens zu verhüllen.

Auflösung konzeptueller Dichotomien

Neben dem teleologischen Denken und der Idee des Heldentums gilt die Kritik der Erzählerin auch dem Phänomen konzeptueller Dichotomien. Eines der wichtigsten konzeptueller Paare im Text ist die Gegenüberstellung ‚Mann – Frau‘. An dieser semantischen Opposition kann man die „Subjektwerdung und Selbsterkenntnis“ (Ham 2004,4; vgl. Schmidjell 2003,121) der Protagonistin verfolgen. Zu Beginn ihrer Entwicklung muss sie Neid gegenüber ihrem Bruder Helenos empfunden haben: „Wäre ich er. Könnte ich mein Geschlecht gegen das seine tauschen.“ (K 2002,31) Zu jenem Zeitpunkt scheint sie eher konformistisch in Bezug auf das herrschende System gesinnt zu sein. Später, als sie von ihrem Bruder Hektor Abschied nehmen sollte, ändert sie ihre Meinung: „Nie mehr, Hektor, Lieber, habe ich ein Mann sein wollen. Oft jenen Mächten, die für das Geschlecht des Menschen einstehn, gedankt, daß ich Frau sein darf.“ (K 2002,117) Dieser Perspektivenwechsel kann jedoch nicht bloß als Übergang vom liberalen zum radikalen Feminismus beschrieben werden. Da geht vielmehr etwas vor, was sich am besten mit dem Begriff der Dekonstruktion erfassen lässt. Die Dekonstruktion wird hier gebraucht ganz nach der gängigen Definition

als Selbstbefreiung des Denkens aus gewohnten Grenzziehungen und Hierarchisierungen, insbes. aus den herkömmlichen Dichotomien von Subjekt und Objekt, Geist und Körper, Signifikat und Signifikant, Innerem und Äußerem, gut und böse, wahr und falsch, Gegensätzen, die oft genug zur Rechtfertigung des Hegemonieanspruchs einer Kultur, Klasse (*class*), Rasse (*race*) oder eines Geschlechts (*gender*) über das andere mißbraucht wurden. (Zapf 2004,22)

Kassandra bleibt jedoch nicht einseitig der weiblichen Sicht der Dinge verhaftet. Sie entwickelt stattdessen ein gleichwertiges Verhältnis zu den beiden Geschlechtern, was unter anderem aus ihrer Beziehung zu Aineias und Myrene ersichtlich wird. In diesem Zusammenhang spricht Hee-Jeong Ham von einer doppelten Liebe: „Diese Art doppelter Liebe, die Kassandra sowohl für die Frau Myrine als auch für den Mann Aineias empfindet, ist zu verstehen als Christa Wolfs Ausdruck einer Suche nach einer unkonventionellen weiblichen Fähigkeit, die Trennung zwischen Geschlechtern aufzuheben.“ (Ham 2004,155) Dadurch vollzieht sich im Text „eine Dekonstruktion der Geschlechterdifferenz“. Es wird anhand dieser eigenartigen doppelten Liebe postuliert, dass „[a]uch die Rede von zwei Geschlechtern [...] bloßes Konstrukt [ist], eine spracherzeugte, hierarchische Opposition, die dekonstruiert werden muß.“ (Lindhoff 2003,IX)

Besonders evident wird diese Selbstbefreiung im Falle Kassandras, wenn man ihre beiden Träume vergleicht. Im ersten Traum ist die Protagonistin der dualistischen Weltsicht verfallen. Sie träumt von einem Streit zwischen dem Mond und der Sonne. Der Streit wird um die Vorherrschaft geführt. Kassandra fällt die Rolle der Schiedsrichterin zu. Sie spricht die Vorherrschaft der Sonne zu, obwohl sie spürt, dass etwas an diesem Wettkampf verkehrt war, doch was, war sie noch nicht imstande, herauszufinden (K 2002,92). Im anderen Traum sieht sie einen Kampf zwischen zwei Farben – Rot und Schwarz, die symbolisch für Leben und Tod stehen. Diesmal muss der Kampf nicht zugunsten eines der Beteiligten entschieden werden: „Andauernd ihre Gestalt verändernd, ergaben sie andauernd neue Muster, die unglaublich schön sein konnten.“ (K 2002,130) Durch dieses Bild wird also eine Art Totalität evoziert, die sich notwendigerweise aus dem Zusammenspiel zweier Kräfte ergibt. Das Adjektiv „schön“ sichert dabei die positive Einschätzung dieses Zusammenspiels. Hätte das eine der beiden gefehlt, wäre die Totalität verloren. Außerdem muss sie nicht unbedingt konfliktgeladen sein, sondern kann auch als eine Harmonie gestaltet werden. Dazu heißt es im Text: „Es leuchtete, wie nur Aineias in den Nächten leuchtet. Welche Freude.“ (K 2002,130) Die konfliktfreie Präsenz beider Glieder der Opposition in diesem Satz (formuliert als „in den Nächten leuchten“) und deren Verknüpfung mit Aineias, lässt diese Figur als einen symbolischen Träger der Harmonie erscheinen. Dies ist der Grund, warum Aineias kaum neben den oben besprochenen pseudoheroischen Figuren wie Agamemnon und Achill betrachtet werden konnte. Den anderen epischen Helden nicht unähnlich erfährt zwar auch Aineias eine Umdeutung, diese macht ihn jedoch zu einem Anti- bzw. Nicht-Helden im positiven Sinne. Vielleicht deswegen ist sein Status innerhalb der fiktiven Welt, wo es von den angeblichen Helden wimmelt, von vornherein umstritten: „Aineias lebt. Aber muss ein Mann, der lebt, wenn alle Männer sterben, ein Feigling sein? War es mehr als Politik, als er, anstatt die Letzten in den Tod zu führen, sich mit ihnen auf den Berg Ida, in heimatliches Gelände zurückzog?“ (K 2002,7) Aineias passt also in dieses Bild der Schwächlinge und Viecher nicht. Sein Verhalten ist dermaßen abweichend, dass er schlichtweg als Feigling charakterisiert wird. In der Tat lässt er sich kaum im Rahmen des Oppositionspaares ‚Held – Feigling‘ betrachten. Er steht nämlich – genauso wie sein Vater Anchises – jenseits des dualen Denkens, das die Weltordnung innerhlab der Erzählung bestimmt. Im Unterschied zu den Männern, die die Erzählerin als ichbezogene Kinder charakterisiert, ist Aineias „ein erwachsener Mensch“ (K 2002,11). Seine Tätigkeit richtet sich auf die Erhaltung des Lebens, auf Frieden und Menschenliebe ungeachtet des Geschlechts und der nationalen Zugehörigkeit. Er verkörpert – jedenfalls in der Interpretation Christa Wolfs – ein Ideal, das in der Antike kein Verständnis finden konnte und daher zwangsläufig zu einer weiteren Heldenfigur stilisiert wurde.

Eine andere Ausprägung der dualen Weltsicht, die die Protagonistin ebenfalls zu bekämpfen hat, ist die Gegenüberstellung ‚Gefühl – Denken‘. Diese wird zunächst auf folgende Weise zum Ausdruck gebracht: „Jetzt kann ich brauchen, was ich lebenslang geübt: meine Gefühle durch Denken besiegen. Die Liebe früher, jetzt die Angst.“ (K 2002,10) Als Ergebnis einer solchen Verdrängung hat sie eine Zeitlang überhaupt keine Gefühle (K 2002,30). Nach und nach gelangt die Protagonistin zur Erkenntnis, dass die Gefühle nicht besiegt werden müssen, weil sie eine andere Art der Wahrnehmung sind, gleichberechtigt mit dem Denken. In einer inneren Rede, deren virtueller Gesprächspartner Aineias ist, findet sie zur folgenden Einisicht:

Ich hab ein Angst-Gedächtnis. Ein Gefühls-Gedächtnis. Wie oft hast du gelacht, daß ich dir, wenn du wieder mal zurückgekommen warst, nicht den Bericht über die Ereignisse erstatten konnte, den du erwartetest. Wer wen auf welche Weise umgebracht, wer in der Hierarchie am Steigen oder Sinken war, wer sich in wen verliebt, wer wem die Frau gestohlen hatte – du mußtest es bei anderen erfragen. (K 2002,111)

Hier macht Kassandra einen weiteren Schritt in Richtung der Selbsterkenntnis. Sie identifiziert sich nicht mehr mit der männlichen, rationalen Wahrnehmung und Deutung der Wirklichkeit, welcher eine „verallgemeindernde Distanzierung“ (Nünning/Nünning 2004,62), „die nüchtern **sachliche Beschreibung** sowie apodiktische **Beurteilung** und **Klassifizierung**“(Nünning/Nünning 2004,66; Hervorhebung im Original – L.Ts.), „starke Kohärenz der Ereignisse, hoher Grad an Ereignishaftigkeit im Sinne von äußerer Handlung, große zeitliche Ausdehnung und eine ausgeprägte Tendenz zu Geschlossenheit und Teleologie“ (Nünning/Nünning 2004,101) eigen sind. Dagegen zeichnet sich die weibliche Erlebnisweise durch die „subjektive Semantisierung mit ihrer Rückbindung an das persönliche Erleben“ (Nünning/Nünning 2004,62), „**Identifikation** und **Hingabe** an Eindrücke und Stimmungen“ (Nünning/Nünning 2004,66; Hervorhebung im Original – L.Ts.), „Verzicht einer schwerpunktmäßigen Darstellung äußerer Ereignisse“ (Nünning/Nünning 2004,88) und „Berücksichtigung inneren Handelns“ (Nünning/Nünning 2004,101).

Die Hervorhebung des Übergangs von einer männlichen Sicht zur weiblichen, die Aufwertung der Frau im Gegensatz zum Mann, die Gegenüberstellung von „androzentrischer Zitadellenkultur und gynozentrischer Skamander-Gemeinde“ (Haas 1988,44-45; zit. nach Schmidjell 2003,113) lässt bei den meisten Forschern die Vermutung aufkommen, dass „die Erzählung von Kassandra bei der Abbildung einer unlösbaren Antithetik stehen [bleibt], obwohl sie schon die Bilder eines dritten geschichtlichen Wegs mit den androgynen Männerfiguren entwirft“ (Renner 1985,278,288f.; zit. nach Schmidjell 2003,128). Viel schärfer fällt zu diesem Punkt die Kritik von Mechthild Quernheim aus:

Obgleich Kassandra die dualistische Wirklichkeitsauffassung der Griechen kritisiert [*...*], strukturiert sie doch selbst ihren Erinnerungsmonolog mittels dualer Kategorien. Eindeutig sind für den Rezipienten Wahrheit und Lüge, richtig und falsch zu unterscheiden und bestimmten Figuren zuzuordnen. Zwischen diesen ‚scharfen Unterscheidungen‘ bleibt das ‚Dritte‘, das ‚lächelnde Lebendige‘ [...], in gleichem Maße auf der Strecke, wie dies bei den Griechen der Fall sein soll; denn die rigide moralisierende Anwendung der ‚eisernen Begriffe Gut und Böse‘ [...] bildet weiterhin die Grundlage für die positive oder negative Bewertung einzelner Figuren. (Quernheim 1990,331-335; zit. nach Schmidjell 2003,112-113)

Dagegen lässt sich einwenden, dass die Sprache als Material literarischer Texte genauso wie unser Denken nicht ohne duale Kategorien funktionieren kann. Sogar Dekonstruktion definiert sich als einen „doppelten Gestus zwischen Kritik und Affirmation, zwischen der radikalen Demontage überlieferter Begriffsgerüste und dem gleichzeitigen Bewußtsein, grundsätzlich nicht ohne diese auszukommen“ (Zapf 2004,22). Kein – sei es auch ein dekonstruktiver – Gedanke ließe sich folglich unter Verzicht auf semantische Oppositionen in Worte legen. Auch das sog. „weibliche Schreiben“ kann ohne Einbezug der Subjektivität und des Symbolischen nicht umhin[[1]](#footnote-1). Dasselbe gilt für Christa Wolfs Text. Die Autorin gestaltet die Dekonstruktion der konzeptuellen Dichotomien (Mann – Frau, Leben – Tod, Denken – Fühlen) muss jedoch – ihrer moralisierenden Literaturauffassung folgend (vgl. Hilzinger 2007,59) – auf eine Alternative hinweisen. Dies lässt sich aber ohne semantische Opposition nicht leisten. So entsteht im Text ein semantisches System mit doppelter Oppositionsrelation. Wenn man sich dieses System in Form einer Achse vorstellt, so wären an deren einem Ende die sämtlichen dualen Kategorien gesetzt, während am anderen Ende eben das sog. Dritte zu situieren wäre:

Mann – Frau das Dritte

Töten – Sterben das Ungeschiedne

Denken – Fühlen das Ungestaltete

Wie anhand des Schemas verdeutlicht, stellt das Weibliche keine Alternative zum Männlichen. Eine echte Alternative wäre, sich von dieser Dualität zu befreien[[2]](#footnote-2), oder mit Henk Harbers formuliert: „Es geht Christa Wolf um eine Einheit von beiden: von Geist und Körper, von Ratio und Gefühl.“ (Harbers 1987,270f.; zit. nach Schmidjell 2003,120) Dass die Protagonistin eben diesen dritten Weg wählt, darauf weist der Umstand hin, dass sie nicht Aineias folgt, sondern sich gefangen nehmen lässt. Denn „in der ausweglosen Alternative zwischen Täter und Opfer, Mörder und Ermordeter bleibt nur der Weg, sich selbst zum Opfer zu machen, statt zum Opfer gemacht zu werden.“ (Lindhoff 2003,163)

Der Übergang von der Dichotomie und Gespaltenheit zum Ungeschiedenen und Harmonischen geht unter anderem mit der inneren Harmonisierung und Selbstfindung der Protagonistin einher. Aus ihrem ‚personal voice‘ (d.h. der Stimme einer individualisierten Ich-Erzählerin, die bewusst ihre eigene Geschichte erzählt) erwächst langsam ein ‚communal voice‘. Einer solchen Erzählstimme liegt eine Schwerpunktverschiebung von individueller zu kollektiver Erfahrung zugrunde. Zu ihren Ausprägungen gehören „eine Erzählinstanz, die formal einer homodiegetischen Erzählinstanz ähnelt, aber deindividualisiert ist und dadurch zur Repräsentantin einer Gemeinschaft wird“ und „als Repräsentantin einer Gruppe auf sich selbst mit dem Personalpronomen ‚*we*‘ Bezug nimmt“ (Nünning/Nünning 2004,146). Anstelle eines schwachen, unsicheren Ich tritt allmählich das Wir als Träger einer ganzen Gemeinschaft der Menschen, denen es vor allem auf die Erhaltung des Lebens ankommt. Obwohl sich dieses Wir anfänglich ebenfalls auf die falsche Identität als Troerin (S. 75: „Wir gewinnen.“), als Angehörige des Königshauses (S. 100) und als Frau (S. 123) bezieht, gelangt die Erzählerin endlich zu einer authentischen Stimme der Gemeinschaft (S. 130: „Da, endlich, hatte ich mein „Wir“.). Kassandra, im Epos als eine passive und fremdbestimmte Heldin (heroine) dargestellt, entwickelt sich somit in Christa Wolfs Text von dieser konventionellen Rolle zu einem aktiven, selbstbestimmten Typus (female hero) (vgl. Nünning / Nünning 2004,100).

Konzeptuelle Dichotomien wie Wahrheit – Lüge, richtig – falsch, Sieg – Niederlage, Freund – Feind, Leben – Tod werden im Text auch explizit thematisiert und dem „Ungetrennten“, dem „Geist im Leben“ und „Leben im Geist“ gegenübergestellt (K 2002,112). Dadurch macht Christa Wolf dieses Grundprinzip des Strukturalismus zum Ausgangspunkt der maskulinen Weltsicht, wobei diese bei weitem nicht nur den Männern vorbehalten ist, sondern auch von den Frauen vertreten werden kann (z.B. Penthesielea und Amazonen). Die Autorin leistet eine bewusste Demontage jeglicher Denkweise, die sich auf den konzeptuellen Dichotomien baut, da diese stets mit einem konfliktstiftenden Potenzial beladen ist. Die einzige Möglichkeit, den Konflikt zu vermeiden, besteht in dem Abbau des dichotomen Denkens, sprich: in der Dekonstruktion. Als eine Alternative zu diesem explizit negativ beurteilten Denken bietet sich das bereits erwähnte „Ungetrennte“, in dem sich Geist und Leben zu einer untrennbaren Einheit verbinden können.

Innerer Monolog als erzähltechnische Alternative zum Epischen

Das „Ungetrennte“ manifestiert sich nicht nur auf der inhaltlichen Ebene, sondern es ist auch in der Form des Textes präsent. Statt den Hauptgedanken mit Hilfe der semantischen Oppositionen klar und deutlich zu artikulieren, wie dies dem epischen Erzählfluss eigen ist, entbehrt die Erzählung wertende Aussagen. Die ungeformte Wiedergabe eigener Erfahrungen wird in der feministischen Erzählforschung als „witnessing“ bezeichnet, sie steht einem ‚maskulinen‘ „plotting“ bzw. „preaching“ gegenüber, also einer Erzählform, die die aktive Ausgestaltung der Form und Bedeutung einer Erzählung durch den Erzähler umfasst (Nünning / Nünning 2004,155). Interessanterweise wird diese ‚feminine‘ Erzählweise im Text explizit thematisiert: „ich zog Lust aus allem, was ich sah - Lust; Hoffnung nicht! –, und lebte weiter, um zu sehen.“ (K 2002,6) „Ich will Zeugin bleiben, auch wenn es keinen einzigen Menschen mehr geben wird, der mir mein Zeugnis abverlangt.“ (K 2002,25) Man sollte jedoch keinesfalls annehmen, diese Art der Unvoreingenommenheit beanspruche in der Erzählung den Status absoluter Wahrheit. Damit diese einseitige Dominantsetzung vermieden wird, ist das ‚witnessing‘ hier in einem ‚double-voiced discourse‘ eingebettet. Das Konzept des ‚double-voiced discourse‘ „bezeichnet einen zweistimmigen, intern dialogisierten Diskurs, der das in einer Gesellschaft vorherrschende Werte- und Normensystem durch die Empfindungs- und Sehweisen unterdrückter Gruppen in Frage stellt.“ (Nünning/Nünning 2004,20) Was auf diese Art und Weise entsteht, nennt Sonja Hilzinger in deutlicher Abgrenzung von der hierarchischen Struktur ‚eine heterarchische Textordnung‘. Für diese Textordnung gilt, dass „jeder Bestandteil über Eigensinn verfügt und Begriffe wie fiktiv und real, fremd und eigen ihrer Trennschärfe verlustig gehen.“ (Hilzinger 2007,61) Einerseits bietet der Text den offiziellen, von der Palastwache sowie einzelnen (Pseudo-)Helden konstruierten, Diskurs an, welcher mit der im Epos überlieferten Version des Geschehens zusammenfällt, und andererseits wird diese Version mit jener Deutung konfrontiert, die der subjektiven Wahrnehmung Kassandras entspringt. Diese Subjektivität wird zudem dadurch betont, dass der Wahnsinn-Verdacht, welcher der Protagonistin im Rahmen des offiziellen Diskurses anhaftet (K 2002,64) und später auch ins Epos – obzwar etwas verschönert (als Gabe, die Zukunft vorauszusagen, ohne geglaubt zu werden) – Eingang findet, von Kassandra in ihrem inneren Monolog weder verschwiegen noch ausgeklammert wird. Stattdessen betrachtet sie Wahnsinn „als Ende der Verstellungsqual“ (K 2002,64), als Rettung vom inneren Konflikt. Es ist eben ein Konflikt zwischen ihrem „Hang zur Übereinstimmung mit den Herrschenden“ und ihrer „Gier nach Erkenntnis“ (K 2002,67). Eine gewisse Dialogizität ist folglich von vornherein in ihrem Wesen angelegt. Der Unterschied besteht bloß darin, dass sie anfänglich diese alternative Sicht der Dinge unterdrückt hat, später dagegen diese als den eigentlichen Kern ihrer Individualität akzeptiert hat. Zunächst als „fremde Stimme“ bezeichnet (K 2002,42) durchläuft diese Sicht der Dinge einen eigenartigen Emanzipationsweg innerhalb der Figur, um sich am Ende loszumachen (K 2002,63) und trotz der weiteren Unterdrückungsversuche („Ich wollte diesen verbrecherischen Körper, in dem die Todesstimme ihren Sitz hatte, aushungern, ausdörren.“ K 2002,64) sich schließlich zu einem Pendant der Schrift herauszubilden (K 2002,86). Dadurch büßt die Protagonistin ihre Fähigkeit, mit ihrer Umwelt ein Gespräch zu führen, allerdings nicht ein. Im Gegenteil: ihr innerer Monolog weist dialogische Züge auf. Kassandra wendet sich abwechselnd an die Figuren aus ihrem Gedächtnis oder auch aus ihrer unmittelbaren Begleitung – Marpessa, Aineias, der Wagenlenker. Häufiger Gebrauch der Fragen und Wiederholungen zeugen ebenfalls von der impliziten Dialogizität dieses inneren Monologs.

Die erwähnten Topoi – Stimme und Körper, die im Text mehrfach vorkommen (K 2002,42,63,64,86,127,134,137; 9,62,82,84), stammen ebenfalls aus dem feministischen Diskurs und gehören neben der Hysterie als der „paradigmatische[n] Erscheinungsform des Weiblichen“ (Lindhoff 2003,IX) zum Programm des sog. weiblichen Schreibens[[3]](#footnote-3). Während die Hysterie in der Erzählung als Wahnsinn apostrophiert wird, tritt Stimme der Schrift entegegen. Die Letztere wird nicht selten durch Sprache und Wort als Attribute des Logozentrismus repräsentiert. Die Problematisierung der Sprache wird bereits am Anfang der Erzählung angedeutet, indem es heißt: „Wer wird, und wann, die Sprache wiederfinden.“ (K 2002,10) Es erweist sich im Laufe des inneren Monologs, dass die Sprache ein Machtinstrument sein kann, das die Wirklichkeiten zu konstruieren vermag, denn „[w]as man lange genug gesagt hat, glaubt man am Ende.“ (K 2002,69) Mittels eines von der Palastwache geführten „Sprachkriegs“ wird nämlich die eigentliche Wirklichkeit unsichtbar gemacht und deren geeignetere Version zur Geltung gebracht, so dass Kassandra verdutzt bemerken muss: „Wie viele Wirklichkeiten gab es in Troia noch außer der meinen, die ich doch für die einzige gehalten hatte.“ (K 2002,23) Allmählich gewinnt sie den Einblick in die Regeln dieser Wirklichkeitssimulierung, welche besagen: „Nicht die Untat, ihre Ankündigung macht die Menschen blaß, auch wütend“ (K 2002,17). Angesichts dieser Fähigkeit der Sprache, die Wirklichkeit zu verfälschen und Menschen zu manipilieren, wendet sich die Protagonistin demonstrativ gegen sie: „Worte. Alles, was ich von jener Erfahrung mitzuteilen suchte, war und ist Umschreibung. Für das, was aus mir sprach, haben wir keinen Namen.“ (K 2002,112) Als Alternative für Worte werden von Kassandra Bilder erklärt. Ihr ganzer Monolog könnte als eine Abfolge von Bildern betrachtet werden, zumal es im Text auch einen entsprechenden poetologischen Hinweis gibt: „Rasend schnell die Abfolge der Bilder in meinem Kopf, die Worte können sie nicht einholen.“ (K 2002,48) Dabei gesteht Kassandra eben den Bildern die Fähigkeit, die Worte zu überdauern: „Das Letzte wird ein Bild sein, kein Wort. Vor den Bildern sterben die Wörter.“ (K 2002,24) – behauptet sie. Im Gegensatz zu den Worten, die immer eine Interpretation der Wirklichkeit beinhalten, stehen Bilder – so die Erzählerin – „[f]ür das, was wir in uns nicht zu erkennen wagen“ (K 2002,129), d.h für das Unausgesprochene, Ungeschiedne und Ungestaltete, oder einfacher formuliert: für das Authentische.

Die Diffamierung des Logos korrespondiert in der Erzählung mit der Kritik an der Schrift. Diese manifestiert sich hier in Form von Gesängen, Heldenliedern, Täfelchen der Schreiber und Texten. Dass hinter all diesen verschiedenen Erscheinungsformen der Schrift das Epos gemeint ist, davon zeugt der offene Angriff auf die sog. Sänger bzw. Schreiber, die für die Überlieferung zuständig sind. Hier ein paar Textstellen:

„Dem Sänger, der noch bis zuletzt den Ruhm des Priamos sang, hab ich eins aufs Maul gegeben, würdeloser schmeichlerischer Wicht.“ (K 2002,15)

„Und unsere Palastschreiber, ein Völkchen für sich, das müßtest du wissen, machen nachträglich aus dem halbwegs mißglückten Unternehmen großmäulig das ERSTE SCHIFF.“ (K 2002,35)

„Der abwesende Paris wurde in Gesängen gefeiert“. (K 2002,70)

Ferner wird den Epos-Schreibern vorgeworfen, in ihrer Einseitigkeit hielten sie nur die sachlichen Details fest, ohne ein Wort von Gefühlen zu reden: „So Wichtiges wird nie ein Mensch von uns erfahren. Die Täfelchen der Schreiber, die in Troias Feuer härteten, überliefern die Buchführung des Palastes, Getreide, Krüge, Waffen, Gefangene. Für Schmerz, Glück und Liebe gibt es keine Zeichen.“ (K 2002,82-83) Schließlich geht dieser Angriff in einen beinah direkten Homer-Verriss über, indem es heißt: „Und jeder Sänger, der den Ruhm Achills zu singen wagte, stürbe auf der Stelle unter Qualen.“ (K 2002,84) Da die geschriebenen Texte stets den ideologischen Zielsetzungen der Machthaber angepasst werden, ist die in ihnen dargestellte Geschichte voreingenommen. Außerdem sind diese Texte den Veränderungen unterworfen, sie sind „ruhmredig, marktschreierisch und speichelleckerisch“ (K 2002,106). Bestrebt, der Nachwelt die andere, eher private Seite des Geschehens zu überliefern, bemüht sich Kassandra, ein alternatives Vermittlungsmodell zu finden[[4]](#footnote-4). Als solches fungiert in der Erzählung die mündliche Überlieferung. Vor ihrem Tode wendet sich Kassandra in einem inneren Gespräch an Klytaimnestra:

„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 2002,86)

Das angeführte Zitat, das übrigens auch als Schlüsselzitat des ganzen Textes betrachtet werden darf, weist alle Merkmale der Dekonstruktion auf: einem Herrschenden wird eine Sklavin bevorzugt, der Schrift – die kraftvolle Stimme, einem Sohn – eine Tochter, dem Strom der Heldenlieder schließlich – „dies winzige Rinnsal“, ein Sinnbild für das Authentische und Unvoreingenommene.

Da sich das Authentische nicht mit den etablierten Mitteln der Sprachkunst (dem Epos) wiedergeben lässt, macht sich die Erzählerin inneren Monologs als einer alternativen Vermittlungsweise Gebrauch, indem sie auf ein hadlungsorientiertes Plot völlig verzichtet und sich auf das sog. innere Handeln, also die vermehrte Darstellung von Wahrnehmungsprozessen und Bewusstseinsinhalten (Nünning/Nünning 2004,170) konzentriert. Es lassen sich hier weder die logische Entwicklung der Handlung noch deren konsequente Darstellung beobachten. Stattdessen bietet sich dem Leser ein chaotisches Nebeneinander von fragmentarischen Begebenheiten an, die er sich selber zu einem mosaikartigen Bild zusammenstellen soll. Da eben dieser Form der Darstellung die Authentizität zugesprochen wird, während das Epos nicht anders als eine zu den politischen Zwecken zusammengebastelte Lüge verstehen lässt, tritt der innere Monolog ganz eindeutig als erzähltechnische Alternative zum auktorialen (epischen) Erzählen auf. Im inneren Monolog sind Leben und Geist, Denken und Fühlen untrennbar.

Schluss

Christa Wolf hat mit *Kassandra* einen literarischen Text geschaffen, der sich hervorragend zur Exemplifizierung dessen eignet, wie „soziale Normen des ‚Männlichen‘ entstehen, auf welche Weise sie familiäre und öffentliche Machtstrukturen bestimmen und zu welchen Konflikten sie führen.“ (Bogdal 2007,92) „Weil Vergangenheitsversionen die Identitäten von sozialen Gruppen und Gesellschaften sichern und in Frage stellen, Herrschafts- und Machtverhältnisse stabilisieren und destabilisieren können“ (Nünning/Nünning 2004,185), ging es ihr auch darum, die männliche Erinnerungshegemonie zu durchbrechen. *Kassandra* kann folglich als ein Werk betrachtet werden, das dem Epos Erinnerungskonkurrenz macht. Es stellt sich dennoch die Frage, warum dies Ende des 20. Jahrhunderts immer noch so aktuell sein kann. Ein Antwort darauf findet sich in diskursanalytischen Ausführungen Klaus-Michael Bogdals zum Thema ‚Männerbilder‘:

Zunächst muss auffallen, daß auch in der angeblich von den ‚neuen Männern‘ geprägten Gegenwart der Typus des Helden das vorherrschende ‚Männerbild‘ geblieben ist, das immer noch das stärkste Identifikationspotential bildet. Zudem bestimmen weiterhin Männerbünde mit ihren vielfältigen Formen das kollektive Bild des ‚Männlichen‘. Man denke nur an soziale Mikroorganisationsformen vom Sport über die großstädtischen Cliquen und ‚Gangs‘ bis zum Vereinswesen in der deutschen Provinz. Die Initiationsrituale und Männlichkeitsideologien dieser Bünde sind für viele Männer noch heute entscheidend für die Herausbildung ihrer Geschlechtsidentität. Auch läßt sich eine Wiederkehr historisch-gesellschaftlich ‚abgesunkener‘ Männlichkeitstopoi des National-Soldatischen beobachten. Der neue nationale Diskurs in Deutschland grenzt Zivilität und Demokratie als ‚Weibliches‘ aus und findet – bis hin zu den grotesken historischen Kostümierungen der Neuen Rechten – in der Grammatik und Lexik heroisch-martialischer Männlichkeit zu sich selbst. (Bogdal 2007,80)

So stellt sich heraus, dass die „politisch-literarischen Mythologie ‚großer‘ Männer“ immer noch Konjunktur hat. Eben dieser Mythologie widersetzt sich die oben analysierte Erzählung, indem sie eine alternative Version zum ältesten Text der europäischen Literatur darstellt, diesen als eine maskuline Konstruktion entlarvt und somit die Vorteile des Inneren Monologs, als eines zuverlässigeren Mittels der Wahrheitsvermittlung, veranschaulicht.

Siglenverzeichnis

K - Wolf, Christa: *Kassandra*. Erzählung. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002

Literaturverzeichnis

1. Bauer, Matthias: *Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung.* – 2., akt. und erw. Aufl. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 2005
2. Bogdal, Klaus-Michael: *Historische Diskursanalyse der Literatur.* – 2., erw. Ausg. – Heidelberg: Synchron, 2007
3. Büch, Karin Birge: *Spiegelungen. Mythosrezeption bei Christa Wolf. „Kassandra“* *und „Medea. Stimmen“.* Marburg: Tectum Verlag, 2002
4. Feldmann, Doris / Schülting, Sabine: „Écriture féminine“. In: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004, S. 37-38
5. Haas, Friedhelm: *Christa Wolfs „Kassandra“ als ‚Modellfall politischer Erfahrung‘: eine Interpretation.* Frankfurt a.M. [u.a.]: Lang, 1988
6. Ham, Hee-Jeong: *Schreiben als Selbstthematisierung. Eine Analyse der gegenwartsbezogenen Themenwandlung in Christa Wolfs „Kindheitsmuster“, „Kein Ort. Nirgends“ und „Kassandra“*. Stuttgart: *ibidem*-Verlag, 2004
7. Harbers, Henk: „‚Widersprüche hervortreiben‘. Eros, Rationalität und Selbsterkenntnis in Christa Wolfs Erzählung *Kassandra*“. In: *Neophilologicus* 71 (1987), H. 2, S. 266-284Hilzinger, Sonja: *Christa Wolf*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007
8. Jeßing, Benedikt/Köhnen, Ralph: *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*. - 2., akt. und erw. Aufl. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 2007

Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. – 2., überarb. Aufl. – Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003

Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 2. Aufl. – München: Beck 2000

1. Mauser, Helmtrud: „Zwischen Träumen und Wurfspeeren. Kassandra und die Suche nach einem neuen Selbstbild. In: *Erinnerte Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Hrsg. von Wolfram Mauser. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985, S. 291-315
2. Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien, New York: Springer, 2002
3. Nünning, Vera / Nünning, Ansgar (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies.* Unter Mitarbeit von Nadyne Strizke. Metzler: Stuttgart; Weimar, 2004
4. Quernheim, Mechthild: *Das moralische Ich. Kritische Studien zur Subjektwerdung in der Erzählprosa Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990
5. Renner, Rolf G.: „Mythische Psychologie und psychologischer Mythos. Zu Christa Wolfs *Kassandra*“. In: *Erinnerte Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Hrsg. von Wolfram Mauser. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985, S. 265-290
6. Schmidjell, Christine: *Christa Wolf: Kassandra. Erläuterungen und Dokumente.* Stuttgart: Reclam, 2003
7. Wilhelmy, Thorsten: *Legitimationsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004
8. Wilke, Sabine: *Poetische Strukturen der Moderne. Zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie.* Stuttgart: Metzler, 1992
9. Wolf, Christa: *Kassandra*. Erzählung. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002
10. Zapf, Hubert: “Dekonstruktion”. *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Hrsg. Nünning, Ansgar. Stuttgart: Metzler, 2004. 22-23

1. Vgl. Lindhoff 2003,162: „‚Weibliches Schreiben‘ ließe sich als der problematische Versuch einer weiblichen ‚Auto-bio-graphie‘ verstehen, einer Selbst-Lektüre und eines Sich-Schreibens der Frauen, das die (Er-)Findung der eigenen Subjektivität mittels des ‚Symbolischen‘ unternimmt und dabei zugleich beide – das Konzept der Subjektivität und das ‚Symbolische‘, das es vorfindet –, in Frage stellen muß. Denn dieses Schreiben kommt an der Ordnung der Dinge, die die Ordnung der väterlichen Sprache ist, nicht vorbei – einer Ordnung, aus deren symbolischen Repräsentationen die Frau ausgeschlossen ist.“ [↑](#footnote-ref-1)
2. Vgl. Helmtrud Mauser:„Die Erzählung macht deutlich, daß es keine Lösung ist, einer ‚männlichen‘ Identität, einem ‚männlichen‘ Denken, wie es in der Tradition des Abendlandes entwickelt wurde, nun eine ‚weibliche‘ Identität, ein ‚weibliches‘ Denken entgegenzusetzen. (Mauser 1985,309-312; zit. nach Schmidjell 2003,123) [↑](#footnote-ref-2)
3. „Als Charakteristika von *Écriture féminine* gelten die Auflösung von Gattungsgrenzen, die Unabgeschlossenheit des Textes, ein nichtlineares Erzählen, Dialogizität, syntgmatische und grammatikalische Brüche sowie die Betonung der Materialität der Sprache über Rhythmus und Homophonie. [...] Weibliches Schreiben verdrängt für Cixous den Körper und seine physiologischen Prozesse nicht; gerade die Anbindung des Schreibens und Sprechens an Stimme und Körper der Mutter betrachtet sie als Subversion der Symbolischen Ordnung. Kernpunkt ihrer Überlegungen ist eine Ethik des Schreibens, die der Alterität des Anderen Rechnung trägt und die sie paradigmatisch in der nichtnarzißtischen Mutterliebe verwirklicht sieht.“ (Feldmann / Schülting 2004,38) [↑](#footnote-ref-3)
4. Vgl. „Wir zerbrachen uns die Köpfe, wie wir ihnen eine Botschaft hinterlassen könnten, doch wir waren der Schrift nicht mächtig. Wir ritzten Tiere, Menschen, uns, in Felsenhöhlen, die wir, eh die Griechen kamen, fest verschlossen.“ (K 2002,138-139) [↑](#footnote-ref-4)