

literatur für leser

15

4

38. Jahrgang

Inhaltsverzeichnis

Kathrin Geist · Heile Bergwelt?
Der Raum Alpen als *locus anti-utopia*
in Arthur Schnitzlers *Das weite Land*
und Thomas Manns *Der Zauberberg*

Ellwood Wiggins · Cold War Compassion:
The Politics of Pity
in Tom Stoppard's *Neutral Ground*
and Heiner Müller's *Philoktet*

Eva-Maria Konrad · „Kein Ich kommt auf,
natürlich nicht.“
Identitätssuche und Ich-Konstitution in
Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.*



PETER LANG
EDITION

Inhaltsverzeichnis

Kathrin Geist

Heile Bergwelt? Der Raum Alpen als *locus anti-utopia* in Arthur Schnitzlers
Das weite Land und Thomas Manns *Der Zauberberg* _____ 235

Ellwood Wiggins

Cold War Compassion: The Politics of Pity in Tom Stoppard's *Neutral
Ground* and Heiner Müller's *Philoktet* _____ 255

Eva-Maria Konrad

„Kein Ich kommt auf, natürlich nicht.“ Identitätssuche und Ich-Konstitution
in Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.* _____ 271

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge
werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutach-
tet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02 25,
60460 Frankfurt/M.,
Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130,
University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches
Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 4mal jährlich
März/Juni/September/Dezember

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 49,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 22,-; Ein-
zelheft EUR 13,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung.
Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt
werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck,
Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und
Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch aus-
zugsweise – bleiben vorbehalten.

Heile Bergwelt? Der Raum Alpen als *locus anti-utopia* in Arthur Schnitzlers *Das weite Land* und Thomas Manns *Der Zauberberg*

„Die Berge werden zum Prüfstein unserer Kultur, ihres Zustandes und ihrer Ziele.“¹

Von der *terra incognita* zum *locus amoenus*

Spätestens seit Albrecht von Hallers berühmtem Lehrgedichts *Die Alpen* (1729) und Jean-Jacques Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) gehören die Alpen zum festen poetischen Gegenstand der europäischen Literatur. Sie sind nun nicht mehr eine *terra incognita* oder ein unbekannter Textraum, sondern vielmehr ein *locus amoenus*, eine im Georaum verortbare utopische Idylle inmitten des Kontinents. Die Metamorphose des alpinen Raums im 18. Jahrhundert ist dabei eine Mischung aus rationaler und zweckökonomischer Landschaftskonnotation der Aufklärung und empfindsamer Naturschau. Dabei wird von Werken der Empfindsamkeit das Rationalitätspostulat der Aufklärung nicht mehr singulär gestellt, denn diese führe zur Unfähigkeit des Menschen, in „organischer Übereinstimmung mit sich und seiner Welt“ zu leben und die „gute und schöne Natur“ zu genießen.² Der geordnete Kulturraum der Aufklärung wird somit durch den empfindsamen Raum der Emotionalität ergänzt. Folglich wird der Raum ‚Alpen‘ als Raum der Ursprünglichkeit angesehen, in dem einerseits eine gerechte soziale Ordnung dominiert und andererseits die Ästhetik von Naturausblicken an Bedeutung gewinnt. Im Zuge dieser Entwicklung festigt sich in der europäischen Literatur ein fester Kanon von Alpentopoi, welche den Raum als Kombination einer empfindsamen Naturlandschaft mit aufgeklärter Vernunft inszenieren. Alpine Schauplätze werden stilisiert als Orte menschlichen Urzustandes, die gekennzeichnet sind durch Selbstbestimmtheit und natürliche Lebensweise abseits von Modernität und Urbanisierung. Dort soll der zivilisationsüberdrüssige Mensch nach rousseauistischer Vorstellung ‚zurück in die Natur‘ finden, in eine ‚heile Welt‘ von utopischem Charakter.³ Die Vorstellung von der Flucht aus der Zivilisation in die noch ursprünglich gebliebene Alpenwelt manifestiert sich im Laufe des 19. Jahrhunderts und wird zur bürgerlichen Sehnsuchtsvorstellung, die in unterschiedlichen Topoi in der Kunst wiederkehrt und zu einem motivischen Leitfaden kanonisiert. Die Alpen-Metapher steht für einen apotheotischen Sehnsuchtsraum und inkarniert eine pantheistische

1 Jacek Woźniakowski: *Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit*. Frankfurt/M. 1987, S. 11.

2 Rolf Griminger: „Die nützliche gegen die schöne Aufklärung. Konkurrierende Utopien des 18. Jahrhunderts in geschichtsphilosophischer Sicht“. In: Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. 3 Bde. (3) Stuttgart 1982, S. 125-145, hier S. 126.

3 Beispielhaft zeigt sich diese Entwicklung auch in Rousseaus *Emilie* und in *Julie ou la Nouvelle Héloïse*.

Ersatzreligion in einer sich säkularisierenden Welt. Sie steht damit für den Wunsch nach „zivilisatorischer Entfremdung“.⁴

Der locus utopia in Albrecht von Hallers *Die Alpen*

Exemplarisch für diese Entwicklung steht Hallers Lehrgedicht *Die Alpen*,⁵ das dieser 1729 nach seiner Rundreise durch die Schweiz zusammen mit seinem Freund Johannes Geßner veröffentlichte und das wesentliche strukturelle Elemente, Plots und Topoi aufweist, die für spätere Autoren inspirierend sind:

While „Die Alpen“ builds on the works of Swiss naturalists and writers who had already collected vast knowledge about the region (Josias Simler, Johann Jakob Scheuchzer and Beat Ludwig von Muralt), it represents a pivotal turn in the conception of the Alps insofar as Haller invokes the classical trope of the pastoral and extends it to the high peaks, introducing a discourse that had both immediately tangible and long-term paradigmatic effects.⁶

Unter Berufung auf die antike Idylldichtung schafft Haller hier eine poetische Alpenbeschreibung, die sich abkehrt von der christlich konnotierten Gleichnisfähigkeit des Bergtopos.⁷ Der Text findet damit eine neue Art des Zugangs zur Literarisierung von Alpenbeschreibungen: „Haller’s poem was among the first literary documents in the German language to associate the high mountains with a mixture of fear and awe typical of later definitions of the sublime.“⁸

Die Natur selbst wird zum ‚heilen Ort‘ in Opposition zum ‚unheilen Ort‘ der Urbanität. Dabei wird das heile, naturorientierte, unverdorbene Leben im ‚Oben‘ angesiedelt, während im ‚Unten‘ das verdorbene, dekadente und naturferne Leben zu finden ist. Die Alpen werden demnach zu einer Gegenwelt zur verderbten, städtischen Zivilisation der Zeit, indem Haller dem Leben des Adels und des Stadtbürgertums die Einfachheit und Zufriedenheit des bescheidenen Alpenvolkes gegenüberstellt.⁹ Die Dichotomie Hoch- und Flachland vermittelt dabei das Antipodenpaar ‚Oben‘ und ‚Unten‘, das nicht nur eine räumliche Trennung meint, sondern zudem eine Metapher etabliert, die das Leben im Hochland als gesellschaftlichen Soll-Zustand im Gegensatz zum gegenwärtigen Ist-Zustand im Flachland stellt. Das freie, ungezwungene Leben der Alpenbewohner kontrastiert dabei das enge, zwanghafte Leben der Stadtbevölkerung, wo

4 Helmut Schneider: „Utopie und Landschaft im 18. Jahrhundert“. In: Voßkamp (Hrsg.): *Utopieforschung* (3), S. 172-190, hier S. 173.

5 Albrecht von Haller: *Gedichte. Mit den verschiedenen Lesarten aller vorherigen Auflagen und eigenen neuen Stücken vermehret*. Neueste Auflage. Wien 1765. Das Gedicht findet sich nach den Vorreden auf S. 1-43. Im Folgenden wird das Sigel (H) verwendet.

6 Caroline Schaumann: „From Meadows to Mountaintops. Albrecht von Hallers 'Die Alpen'“. In: Sean Moore Ireton/ Caroline Schaumann (Hrsg.): *Heights of reflection: Mountains in the German imaginations from the middle ages to the twenty-first century*. Rochester, NY 2012 (=Studies in German literature, linguistics, and culture), S. 57-76, hier S. 57.

7 Ursula Regener: „Ascendere in montem. Berge oder die Grenzen des kulturellen Determinismus“. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 255/2004, S. 1-26, hier S. 1.

8 Schaumann: „From Meadows to Mountaintops“, S. 57.

9 Wolfgang Hackl: *Eingeborene im Paradies. Die literarische Wahrnehmung des alpinen Tourismus im 19. und 20. Jahrhundert*. Tübingen 2004 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 100), S. 59f.

„Geiz, Ehr und Wollust“ (H 45) herrschen.¹⁰ Der Text entwirft hier ein Bild städtischer Zivilisation, deren krankhafte Ambitionen, ihre Ausschweifungen und Trunksuchten im starken Gegensatz zur natürlichen, von den Alpen abgeschotteten Lebensform des Äplers im Hochgebirge steht. Der Berg etabliert sich als Hort der Freiheit von staatlichen und kirchlichen Zwängen:¹¹

Die Sehnsucht wird hier nicht mit eitler Pracht belästigt!
 Er liebet sie, sie ihn, dies macht den Heiratschluß.
 Die Eh wird oft durch nichts als beider Treu befestigt,
 Für Schwüre dient ein Ja, das Siegel ist ein Kuß.
 Die holde Nachtigall grüßt sie von nahen Zweigen,
 Die Wollust deckt ihr Bett auf sanft geschwollnes Moos,
 Zum Vorhang dient ein Baum, die Einsamkeit zum Zeugen,

Die Liebe führt die Braut in ihres Hirten Schooß.
 O drey-mahl selig Paar! Euch muß ein Fürst beneiden,
 Dann Liebe balsamt Gras und Eckel herrscht auf Seiden. (H 15)

Mit dieser Beschreibung etabliert sich ein Blick auf die Alpen als idyllischer, ‚heiliger Ort‘, dessen Bewohner in einem utopiegleichen Gesellschaftsentwurf ohne wirtschaftliche Prekäre leben und deren rechtliches Verständnis nach den Maßstäben aufklärerischer Utopievorstellungen auf reiner Vernunft basiert.¹²

Dies hat Folgen für die Perspektive der Betrachtung der Landschaft. Nicht mehr von Unten wird zu den Gipfeln hinaufgeblickt, was Schaudern und Schrecken hervorrief, sondern von Oben wird herabgeblickt. Was der aufgeklärte Mensch so erblickt, ist eine Momentaufnahme eines utopischen Gesellschaftszustandes. Der Gipfelblick wird dabei zur Metapher des Erkennens dieses Idealzustandes, das möglich wird durch die Positionierung des Betrachters am erhöhten Standpunkt des Berges. Die panoramatische Übersicht des Gipfelausblicks vermittelt so Einsicht in einen gesellschaftlichen Soll-Zustand. „Freiheit‘, ‚Eintracht‘, ‚Freude‘ und natürliche Vernunft oder vernünftige Natürlichkeit charakterisieren diesen Gesellschaftszustand, in dem Haller und wenig später auch Rousseau das Urbild eines optimalen ‚contrat social‘ sehen.“¹³ Folglich wird die Alpenwelt zum Symbol einer vollkommenen tugendhaften Insel inmitten einer dekadenten Gesellschaft, wobei das Lob auf das Landleben zu einem typischen Topos der Zeit avanciert.¹⁴ Dies zeigt sich beispielsweise wenig später bei Hirschfeld 1776:

Freilich, dachte ich sehr natürlich weiter, ist das städtische Leben zu unruhig, zu sehr verführend zur Unmässigkeit und zu unbequem, als daß man für die Gesundheit die Sorge tragen könnte, die uns in dem stillen

-
- 10** Wolfgang Martens: „Schüler der Natur“. Albrecht von Hallers Alpengedicht als Topie sündloser Existenz“. In: Klaus Matzel/Hans-Gert Roloff (Hrsg.): *Festschrift für Herbert Kolb zu seinem 65. Geburtstag*. Bern [u.a.] 1989, S. 419-429, hier S. 419.
- 11** Zudem befreit Haller den Topos Berg von seiner kirchlich-pastoralen Deutung und etabliert mit seinem berühmten Gedicht eine säkulare Bedeutung des Berges im Sinne eines utopischen Raums. Vgl. Regener: „Ascendere in montem“, S. 7-10 („that is pitted against the artificially regimented aristocratic life in the cities“); vgl. Schumann: „From Meadows to Mountaintops“, S. 58.
- 12** Klaus Graber nennt als Zeichen für die Übereinstimmung des Hirten mit seiner Umgebung und den damit verbundenen harmonischen Zustand das Singen. Dieses Merkmal findet sich bei Haller ebenfalls wieder. Vgl. Klaus Graber: „Arkadien und Gesellschaft. Skizze zur Sozialgeschichte der Schäferdichtung als utopische Literaturform Europas“. In Voßkamp (Hrsg.): *Utopieforschung* (2), S. 37-81, hier S. 41.
- 13** Regener: „Ascendere in montem“, S. 17.
- 14** Aurel Schmidt: *Die Alpen. Eine Schweizer Mentalitätsgeschichte*. Frauenfeld 2011, S. 131.

Schoße des Landlebens vergönt wird. Denn hier leben wir von der Morgenröthe an bis auf den Abend in einer glücklichen Freiheit und selber; keine Beschwerden, keine Verdrüßlichkeiten rauben sie uns. Unser sanft erwärmtes Geblüt waltet so ruhig in seinen Adern fort, als unser Herz, von keinen Sorgen gefesselt, von keinem Vorwurf verfolgt, von keiner Leidenschaft getrübt, in den stillen Empfindungen einer immer gleichen Zufriedenheit dahinfließt.¹⁵

Die Darstellung von alpiner Landschaft in Hallers Text dient der pädagogischen Wirkung, die zu Einkehr und Umkehr des demoralisierten Städters hin zum unschuldigen Leben des Äplers aufruft.¹⁶ Hallers Alpenbewohner sind demnach zum einen ein „Gegenbild zum Städter“¹⁷, zum anderen Vertreter einer Gesellschaft, die nach natürlichen, für alle gleichen Vernunftgesetz lebt:¹⁸

Hier herrscht kein Unterschied, den schlauer Stolz erfunden,
Der Tugend unterthan und Laster edel macht;
Kein müßiger Verdruß verlängert hier die Stunden,
Die Arbeit füllt den Tag und Ruh besetzt die Nacht;
Hier läßt kein hoher Geist sich von der Ehrsucht blenden,
Des Morgens Sorge frißt die heutige Freude nie.
Die Freyheit theilt dem Volk, aus unpartheyschen Händen,
Mit immer gleichem Maaß Vergnügen, Ruh und Müh.
Kein unzufriedner Sinn zankt sich mit seinem Glücke,
Man ißt, man schläft, man liebt und danket dem Geschicke. (H8)

Die Darstellung des „friedlichen naiven Eingeborenen“¹⁹, der noch nicht kulturbedeckt ist, sondern sich seine „ursprüngliche Sittenreinheit“²⁰ bewahren konnte, etabliert sich somit erstmals bei Haller. Die Berglandschaft als Bild der paradiesischen Idylle wird so literarisches Motiv zukünftiger Autoren.²¹ Die Bergwelt wird bei Haller somit zu einem Ort der Rehabilitation für Mensch und Gesellschaft, an dem eine natürliche, den Vernunftgesetzen folgende Ordnung herrscht, deren Wiedererlangung Ziel des pädagogisch motivierten Lehrgedichts ist.²² Dabei beruhen der utopische Zustand des Daseins und die Faszination der Landschaft auf zwei Facetten von Reinheit: zum einen ist die Landschaft in *Die Alpen* im moralisch-sittlichen Sinne ‚rein‘, zum anderen ist es die Reinheit der Landschaft von flachländischer Gesellschafts- und

15 Christian Caj Lorenz Hirschfeld: *Das Landleben*. 4. Auflage. Leipzig 1776, S. 85.

16 Max Zollinger: „Die Alpen in der deutschen Dichtung“. In: *Schweizerische Pädagogische Zeitschrift* 18/1908, H. 4, S. 243-255, hier S. 251.

17 Burghard Dedner: „Vom Schäferleben zur Agrarwirtschaft: Poesie und Ideologie des ‚Landlebens‘ in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts“. In: Klaus Garber (Hrsg.): *Europäische Bukolik und Georgik*. Darmstadt 1976 (= Wege der Forschung, Bd. 355), S. 347-390, hier S. 351.

18 Heiko Ullrich sieht in der Gestaltung der Bergbewohner bei Haller eine Parallele zu Aristoteles' Beschreibung der Griechen, deren Eigenschaften eine Folge der Klimazone sind, in denen das Volk lebt. Diese „Klimatheorie“ treffe nach Ullrich auch auf Hallers Bergbewohner zu, deren Zwang zu einem Leben in Einfachheit sie zu einem Gesellschaftsentwurf anleitet, der nach natürlichen Vernunftregeln funktioniert. Ebenso entstamme der Gegensatz zwischen Stadt- und Landbevölkerung antiken Vorbildern. Vgl. Heiko Ullrich: „Vom Kampf ums Überleben zum edlen Wettstreit. Klimatheorie und Lob des Landlebens in Albrecht von Hallers Lehrgedicht *Die Alpen*“. In: Johann Georg Lughofer (Hrsg.): *Das Erschreiben der Berge. Die Alpen in der deutschsprachigen Literatur*. Innsbruck 2014 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, Bd. 81), S. 61-86, hier S. 64-76.

19 Martens: „Schüler der Natur“, S. 426.

20 Zollinger: „Die Alpen in der deutschen Dichtung“, S. 247.

21 Beispielweise in Tiecks *Der Runenberg*, Stifters *Der Bergkristall*, Spyris *Heidi* oder Hesses *In den Felsen*.

22 Klaus Graber weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die „Rückkehr in den Stand der Einheit von Mensch und Natur“ bereits in Vergils Bukolik zum zentralen Bedürfnis des Menschen stilisiert wurde. Vgl. Graber: „Arkadien und Gesellschaft“, S. 43.

Fortschrittsmanier, denn der utopische Zustand basiert auf einer Rückprojektion in die Vergangenheit, bei gleichzeitigem Verbergen eines Zukunftsanspruches.²³ Haller „transforms this seeming *locus horribilis* (as mountains were long known in the European mind) into a useful training ground and promising *locus amoenus*.“²⁴ Demnach konnte sich das alpine Volk seine Naturgesetze bewahren, weil es abgeschnitten von der Welt in einem Mikrokosmos überlebte. Im Unterschied zu Thomas Morus *Utopia*, wo Utopia an einem Ort liegt, der nicht genau geographisch erfasst werden kann, liegt Hallers Utopiegesellschaft im alpinen Raum oberhalb seiner Heimatstadt Bern. Dieser genauen Verortung ist es zu schulden, dass die Alpen zum neuen *locus utopia* inmitten des europäischen Kontinents avancieren.²⁵

Im Kontrast zur Haller'schen Verortung der Idylle in den Alpen werden diese bei Arthur Schnitzler und Thomas Mann zum Schauplatz eines krisenhaften Verständnisses der eigenen Gegenwart. Die Alpen, die bei Haller Inbegriff von zivilisatorischer Ursprünglichkeit und natürlicher Lebensordnung sind, werden in *Das weite Land* und *Der Zauberberg* zum Ausdruck des eigenen neurotischen, ungeordneten Selbst in einer sich in Dekadenz und Auflösung verlierenden Gesellschaft.

Der *locus anti-utopia* in Arthur Schnitzlers *Das weite Land*

„Wir versuchen wohl Ordnung in uns zu schaffen, so gut es geht, aber diese Ordnung ist doch nur etwas Künstliches. Das Natürliche ... ist das Chaos. [...] die Seele ... das ist ein weites Land“.²⁶

Arthur Schnitzlers „Tragikomödie in fünf Akten“ beschränkt sich im Wesentlichen auf zwei Schauplätze: zum einen der Garten der bürgerlichen Villa des Glühbirnenfabrikanten Friedrich Hofreiter und seiner Gattin Genia, zum anderen das Hotel des Dr. von Aigner am Völser Weiher in Südtirol. Die alpine Landschaft in Schnitzlers Text ist weit entfernt davon, pädagogisches Beispiel einer alpinen Idylle zu sein. Von der traditionellen Dichotomie zwischen Flach- und Hochland, die gleichzeitig einen Antagonismus zwischen Ist- und Soll-Zustand darstellt, ist in Schnitzlers Werk wenig zu erkennen. Die alpinen sowie außeralpinen Gegenden werden als „großstädtische, von utilitaristischem Kalkül, Arbeitsfanatismus und Fortschrittswahn, vom Primat der Ökonomie und der Technik“ geprägte Zivilisation denunziert.²⁷ An verschiedenen Aspekten kann dieses Fehlen einer antagonistischen Bedeutung im Text gezeigt werden.²⁸ Diese Abwesenheit des positiv besetzten alpinen Raums ist damit zugleich

23 Schneider: „Utopie und Landschaft im 18. Jahrhundert“, S. 173.

24 Schaumann: „From Meadows to Mountaintops“, S. 62.

25 Diese exakte Verortung von Hallers Gedicht zeigt u.a. Uwe Hentschel. Vgl. Uwe Hentschel: „Albrecht von Hallers Alpen-Dichtung und ihre zeitgenössische Rezeption“. In: *Wirkendes Wort* 48/1998, S. 183-191, und Uwe Hentschel: „Von Hallers ‚Alpen‘ bis zu Claurens ‚Mimili‘. Zur Stilisierung und Funktionalisierung einer Landschaft in der deutschen Literatur“. In: Wolfdieter Fischer [u.a.] (Hrsg.): *Jahrbuch der Rückert-Gesellschaft e.V. Würzburg* 2002 (= Rückert-Studien, Bd. 14), S. 45-66.

26 Arthur Schnitzler: *Das weite Land. Tragikomödie in fünf Akten*. Stuttgart 2002 (= Universal-Bibliothek, Br. 18161), hier S. 88. Im Folgenden wird das Sigel (A) verwendet. Dahinter steht die jeweilige Seitenzahl.

27 Dagmar Günther: *Alpine Quergänge. Kulturgeschichte des bürgerlichen Alpinismus (1870-1930)*. Frankfurt/M. [u.a.] 1998 (= Campus historische Studien, Bd. 23), S. 174.

28 Das Hotelwesen der Alpenregion beispielsweise scheint luxuriös ausgebaut und gut ausgelastet zu sein (A 66-68), das touristische Bergführerwesen funktioniert und ist üblich (A 67, 72), internationales Publikum ist vorhanden (A 68, 73, 76) und Österreich wird als touristisches Alpenland in Konkurrenz zur Schweiz wahrgenommen (A 72f, 91).

eine Absage an die Möglichkeit der Existenz einer idyllischen Utopie außerhalb des Alltäglichen. Der Infrastrukturausbau, der den Mittelpunkt der alpinen Raumdeskription umfasst, ist Bild dieses Eindringens der Urbanität und damit auch der Negativität in den alpinen Raum. Der Ausbau wird dabei keineswegs kritisch gesehen, sondern als Garant des Fortschritts wahrgenommen.²⁹ Der Verlust an alpiner Idylle, der mit dieser Ausbreitung des Fortschritts einhergeht, wird dabei nicht als Verlust für die eigene Existenz wahrgenommen, sondern im Gegenteil als Bereicherung verstanden. Dagmar Günther stellt in ihrer Arbeit *Alpine Quergänge. Kulturgeschichte des bürgerlichen Alpinismus (1870-1930)* zwei Sichtweisen auf den technischen Fortschritt um 1900 vor. Einerseits spricht sie vom Fortschrittsskeptizismus, andererseits vom Optimismus des Bürgertums bzgl. technischer Neuerungen. Letzterer nehme die Zivilisierung der Alpen mittels naturwissenschaftlich erworbener Technik als Zeichen der menschlichen Allmacht wahr.³⁰ Dem folgt auch die Charakterisierung der Bergwelt bei Schnitzler. Keine unberührte, unzivilisierte Ur-Natur, in der Einheimische nach natürlichen Vernunftgesetzen zusammen leben, ist hier dargestellt, sondern eine alpine Touristenwelt, die zum „Playground of Europe“³¹ wird, in der Besucher hoch technisierte Fortbewegungsmittel und Versuche der touristischen Urbarmachung vorfinden.³² Die Natur existiert demnach nicht im Sinne der Haller'schen Klimatheorie als Mittel der pädagogischen Einwirkung auf den Besucher, sondern wird den Bedürfnissen einer dekadenten Touristengesellschaft unterworfen. Ein zweckorientierter Blick auf die Natur ist die Folge, die im Sinne der touristischen Nutzung verbessert werden muss. Die Anschauung einer vorbildlichen Gesellschaftsform, die sich ursprüngliche Normen des Zusammenlebens bewahren konnte, ist für den Besucher dieser alpinen Welt im Gegensatz zu Hallers Zeitgenossen nicht Motivationsgrund seiner Reise. Die Berggemeinschaft in *Das weite Land* erscheint vielmehr als alpine Kopie der flachländischen Gesellschaft, die allein aus vergnüglichen Gründen die Sommerfrische am Völser Weiher besucht. Die gleichen gesellschaftlichen Kreise, die sich in der Villa Hofreiter einfinden, treten am Völser Weiher auf und die gleichen Maßstäbe gesellschaftlichen Ansehens werden gezeichnet. Diese Darstellung der Wiener Gesellschaft im tirolerischen Bergdorf unterscheidet sich demnach massiv von Hallers Gebirgswelt, in der ein harmonisches, gleichberechtigtes Miteinander der Bergbevölkerung besteht, die frei von touristischen ‚Störfaktoren‘ ist. Während sich Hallers alpine Normativität auf ursprüngliche, aus der Natur heraus gewachsene Vernunftgesetze bezieht, importiert die Gesellschaft in Schnitzlers Text ihre dekadenten Formen der Zivilisation:

Rosenstock: Wenn er nicht grad ruiniert ist ... Ja ... Herr von Kreindl werden zahlreiche Bekannte hier finden. Herr von Hofreiter ist da, die Frau von Wahl mit Herrn Sohn und Fräulein Tochter, Herr Doktor Mauer, der Dichter Rhon, der sich auf seinen Lorbeeren ausruht. (A 69)

Die Landschaft im Haller'schen Gedicht trägt zwei Facetten von Reinheit in sich: zum einen ist es die Reinheit der Landschaft von flachländischer Gesellschafts- und

29 Diese Ansicht steht im kompletten Gegensatz zu anderen Werken, wie beispielsweise Ödön von Horváths *Die Bergbahn* (1926). In diesem Stück werden der Infrastrukturausbau und die damit verbundene Ausbeutung der Arbeiter im Zuge der Weltwirtschaftskrise deutlich kritischer gesehen.

30 Günther: *Alpine Quergänge*, S. 337f.

31 Leslie Stephen: *The Playground of Europe*. London 1871.

32 Beispielsweise arbeitete der Hotelier Dr. Aigner an einer schnelleren Zugverbindung in seinen Urlaubsort (A 86), oder es bestehen Überlegungen einer Beheizung von Bergseen mittels elektrischen Stroms, der aus der Wasserkraft der umliegenden Wasserfälle gewonnen werden soll (A 92).

Fortschrittsmanier. Diese Betrachtungsweise fehlt der Schnitzler'schen Landschaft, wie eben gezeigt werden konnte, völlig. Der zweite Aspekt ist die Reinheit im moralisch-sittlichen Sinne. Auch diese Form der Makellosigkeit fehlt Schnitzlers Text. Die Almregion wird bei Haller als Ort der Freiheit von moralischen und sexuellen Zwängen, die im Flachland zu einer einschränkenden unnatürlichen Lebensform führen, beschrieben. In Schnitzlers Text fehlt dieser letzte Rest einer harmonischen ‚Hirten- und Sennen-Eintracht‘. Die Bergtouristen Schnitzlers können sich vom bürgerlichen Tugendkonsens des Flachlandes nicht befreien, denn ihnen fehlen die natürlichen Vernunftgesetze, die bei Haller für Harmonie sorgen. Erkenntlich zeigt sich dies in der Gestaltung der Affäre zwischen Friedrich Hofreiter und Erna Wahl. So werden Hofreiter und Wahl bei ihrem Liebesspiel vom eifersüchtigen Dr. Maurer beobachtet, der daraufhin nach Wien abreist. Die höheren Bergregionen – die zwar weiter vom Hotel am Völser See mit seiner Wiener Gesellschaft entfernt sind – bleiben demnach nicht frei von emotionaler Verletzung. Die Fassade der bürgerlichen ‚heilen Welt‘ mit ihrer monogamen Moralvorstellung ist selbst auf den Almhöhen nicht vorhanden. Hofreiter nennt seinen dortigen Gemütszustand einen „Höhenrausch“ (A 114), also einen Zustand, in dem er sich nicht zu zügeln im Stande sieht und in dem seine Triebhaftigkeit vorherrscht, nicht moralische Integrität. Die Höhe wird damit vom moralischen Ort zum Ort der ‚Sünde‘, die kontaminiert ist von flachländischen Wertevorstellungen, die in Opposition zum Verhalten der Figuren stehen.

War die Berglandschaft bei Haller ein Ort der pädagogischen Anschauung, so wird er bei Schnitzler, bedingt durch den Import flachländischer Konventionen, zum Raum der Identitätsstiftung und Prüfung der eigenen Leistungsfähigkeit. In *Das weite Land* geht es nicht mehr um die Erneuerung des eigenen Ich-Zustandes durch pädagogische Läuterung, sondern um die Darstellung der Leistungsfähigkeit des eigenen Ichs, welches nur durch dieses Leistungsprinzip seinen Platz innerhalb des Kollektivs einnimmt. Deutlich zeigt sich dies an der Figur Erna Wahl, für die die Besteigung des Berges der Positionierung der eigenen Person im gesellschaftlichen Umfeld dient. Die Inszenierung von Weiblichkeit am Berg und die Frage nach der Stellung der Frau im gesellschaftlichen Diskurs werden in *Das weite Land* anhand der Bergmetaphorik symbolisiert und spielen im Wien um 1900 eine elementare Rolle.³³ Das Bergsteigen wird dabei zu einem Mechanismus der weiblichen Emanzipation und zum Versuch, eine neue Geschlechterrolle für die Frau zu finden. Die alpine Welt – die v. a. in den 1860er und 1870er Jahren als Welt des „männlichen Initiationsrituals“³⁴ stilisiert wurde – wird nun zur Sehnsuchtslandschaft der Weiblichkeit, in der die Frau am Berg einen eignen Initiationsraum im männlichen Patriarchat findet. Frauen stehen um 1900 vor dem Problem, ihre traditionelle Rolle in Übereinstimmung mit den neuen Wünschen und Möglichkeiten zu bringen. Dabei wird Bergsteigen vom Bürgertum als eine Möglichkeit entdeckt, männliche Identität zu verankern.³⁵ Der Alpinismus wird damit zu einer Technik „das eigene Selbstwertgefühl zu steigern“ und die eigene Position

33 Wie Tanja Wirz zeigen konnte, findet sowohl im Alpenverein als auch in der öffentlichen Wahrnehmung in Wien um 1900 eine hitzige Diskussion über die Rolle der Frau im Alpinismus statt. Das Bergsteigen der Frauen wird dabei als Eindringen der Weiblichkeit in die männliche Domäne wahrgenommen. Vgl. Tanja Wirz: *Gipfelstürmerrinnen. Eine Geschlechtergeschichte des Alpinismus in der Schweiz 1840-1940*. Baden 2007.

34 Ebd., S. 147.

35 Ebd., S. 146.

innerhalb der Gesellschaft zu festigen.³⁶ Die wachsende Popularität des Alpinismus lockt deshalb um 1900 immer mehr Frauen ins Hochgebirge, was von vielen Männern durchaus kritisch gesehen wird:

Viele Männer wollten deshalb das Hochgebirge sowohl als Projektionsfläche wie auch als exklusiven Freizeitraum für sich reservieren und versuchten, bergsteigende Frauen zu ignorieren oder wegzuerklären, indem wahlweise behauptet wurde, sie seien nicht wirklich auf diesem oder jenem Berggipfel gewesen, hätten es falsch gemacht oder seien keine „richtigen Frauen“, sondern „Mannweiber“ und damit ohnehin nur kuriose Ausnahmereisereisungen.³⁷

Die Inszenierung der Weiblichkeit am Berg, die Schnitzler in seinem Text vornimmt, repräsentiert somit einen realhistorischen Diskurs zwischen Mann und Frau des Wiens um 1900.³⁸ Die bürgerliche Frau Erna Wahl, Repräsentantin der Weiblichkeit, erscheint im Stück Schnitzlers zunächst als freidenkende, selbstbewusste Dame, die selbstständig beschließt, den Aignerturm zu besteigen (A 50f.). Diese Initiative einer Frau und die Inszenierung der Frau als treibende Kraft für die Planung einer Bergtour ist außergewöhnlich um 1900 und wird auch im Stück als solche gekennzeichnet (A 77, 82), zumal die Tour auf den Aignerturm als schwierigste Tour der Gegend dieses Vorhaben noch exklusiver stellt (A 67, 78f.). Erna genießt dabei die Todesnähe am Gipfel und beschreibt den Moment dort als „die schönste Stunde“ (A 90), die sie je erlebte:

Erna: Es war die schönste Stunde, Herr von Aigner, die ich je erlebt habe.

Aigner: Ja dort oben! ... Und doch hoff ich, Sie werden noch schönere erleben, Erna.

Erna: Das halte ich für schwer möglich. Daß das Leben einem wieder einmal gerade schön vorkommt, das könnte sich ja vielleicht ereignen. Aber daß einem der Tod zu gleicher Zeit so vollkommen gleichgültig ist, das passiert einem gewiß nur bei solchen Gelegenheiten. Und das ... das ist das Wundervolle! ... (A 90)

Erna selbst ist es also, die die Tour auf den Aignerturm anführt (A 51), damit bricht sie patriarchale Strukturen auf, die im Flachland durchaus existieren. Im Unterschied zu Hallers Gedicht, in dem Gleichberechtigung von Natur aus gegeben ist, ist es hier die Frau selbst, die die Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau erst durch das unter Beweis stellen der eigenen Fähigkeiten erreichen muss. Von einem natürlichen, von Anfang an vorhandenen, Ist-Zustand ist hier nichts zu finden. Im Gegenteil, es geht darum, über ein Leistungsprinzip einen Soll-Zustand zu etablieren. Mit diesem Beschluss, „Also – der Aignerturm wird heuer gemacht“ (A 51), spricht Erna eine bürgerliche Form der Selbstbestimmtheit an, die um 1900 von Frauen beansprucht wird. Das Bergsteigen bzw. das Wandern fungiert dabei als Form des bürgerlichen weiblichen Individualismus, der uneingeschränkte Selbstbestimmung benötigt, um in der modernen patriarchalen Gesellschaft Erfüllung zu finden. Das Bedürfnis nach individueller Selbstbestimmung wird über die Methode des Wanderns bzw. des Bergsteigens versucht zu

36 Ebd., S. 175.

37 Ebd., S. 152.

38 Wie sehr die Frauenbewegung um 1900 an Bedeutung gewinnt, zeigt die Arbeit von Ute Gerhard. V.a. ab 1890 beginnt in Deutschland und Österreich ein neues sozialpolitisches Bewusstsein, das auf Versammlungen der Frauenbewegung publiziert und diskutiert wird, wie beispielsweise 1896 auf dem *Internationalen Kongress für Frauenwerke und Frauenbestrebungen* in Berlin, oder 1904 auf dem *International Council* in Berlin. Vgl. Ute Gerhard: *Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789*. München 2009 (= Beck'sche Reihe, Bd. 2463).

erreichen.³⁹ Abseits der Bergwelt und mit Beendigung ihrer Leistung kommt es zu einer Wiedereingliederung Ernas in die patriarchale Gesellschaft, was ihre Unterordnung in ihrer Liebesbeziehung zu Friedrich Hofreiter zeigt. Diese Wiedereingliederung Ernas ist ein Zeichen, dass die ‚alpine heile Welt‘ in Bezug auf die Emanzipation der Frau eine insulare Stellung einnimmt. Für die Weiblichkeit um 1900 ist somit die Bergwelt eine ‚heile Welt‘, in der sie selbst Entscheidungsfreude und sportlichen Ehrgeiz zeigen kann, während der Antipode ‚Flachland‘ ihre traditionelle Rolle im patriarchalen System bewahrt. Ernas Vorstoß in ein emanzipiertes Dasein bleibt damit räumlich auf den Gipfel und zeitlich auf die Besteigung des Berges beschränkt. Ihre Leistung im alpinen Raum ist Voraussetzung für die Veränderung ihrer gesellschaftlichen Position und nicht, wie bei Haller, die Existenz einer statischen gesellschaftlichen Positionierung.

Neben der Beschreibung der Gesellschaft zeigt sich die Metamorphose des Bergparadigmas zudem in der Neugestaltung traditioneller Metaphern. Der Gipfelausblick stellt beispielsweise seit Haller einen traditionellen Alpentopos in der Literatur dar. Die panoramatische Übersicht wird durch den Blick vom Berg ermöglicht und steht damit metaphorisch für eine zentrale, alles überschauende Perspektive, die Einsicht und Erkenntnis vermitteln kann.⁴⁰ Bei Arthur Schnitzler tritt dieses aufklärerische Motiv ebenfalls in Erscheinung und steht an markanter Stelle im Textaufbau. Im Unterschied zu Hallers Text zeigt sich durch den Blick vom Berg in Schnitzlers Text keine Einsicht in einen gesellschaftlichen Soll-Zustand, sondern der Blick wendet sich nach Innen und wird zur Methode der Selbstbespiegelung. Im Kulminationspunkt des Theaterstücks berichtet Friedrich von seinem Erlebnis am Aignerturm. Friedrich schildert euphorisch den Gipfel des Aignerturms als Ort intensiver Gefühle, die durch die Todesnähe noch verstärkt werden und in einen Rauschzustand übergehen:

Friedrich (erst): Wozu sich täuschen, Erna! Das gestern abend [sic!] ... überhaupt diese ganze Partie, der Augenblick auf dem Gipfel oben, der Händedruck, dieser Wahn des Zusammengehörens, dieses ungeheure Glücksgefühl, es war wohl nur eine Art von Rausch, von – Bergrausch. Wenigstens für Sie. Hängt mit den dreitausend Metern Höhe zusammen, mit der dünnen Luft, mit der Gefahr. (A94)

Gerade diese psychischen und physischen Extremsituationen sind in Texten der Jahrhundertwende häufig. Figuren versuchen, ihre durch Urbanität und gesellschaftliche Zwänge abgestuften Nerven neu zu reizen, indem sie psychisch hoch brisante Wege einschlagen.⁴¹

‚Heile Welten‘ sind um 1900 demnach keine Orte, an denen Protagonisten Ruhe und Harmonie finden, sondern Orte an denen sie ihr volles Dasein in Anbetracht des Todes spüren. Orte, an denen das Unbewusste, Ur-Natürliche zu Tage tritt, das sonst von Konventionen, Technik und Urbanität zurückgedrängt wird. Die Todesgefahr spielt dabei das Momentum der Intensivierung mithilfe dessen das Eindringen in den

39 Ingrid Kuczynski: „Die Lust am Wandern – ein Hintergehen der bürgerlichen Moderne?“. In: Wolfgang Albrecht/Hans-Joachim Kertscher (Hrsg.): *Wanderzwang – Wanderlust. Formen der Raum- und Sozialerfahrung zwischen Aufklärung und Frühindustrialisierung*. Tübingen 1999 (= Hallesche Beiträge zur europäischen Aufklärung, Bd. 11), S. 44-60, hier S. 45.

40 Näheres hierzu u.a. in Regeners Aufsatz. Vgl. Regener: „Ascendere in montem“.

41 Häufig finden sich daher in Texten der Zeit okkulte Szenen, Motive übersinnlicher Wahrnehmung oder Methoden der Nervenintensivierung wie z.B. die Vivisektionen oder Traumdeutungen. Die Vivisektion als Methode der wissenschaftlichen Selbstuntersuchung findet sich u.a. bei Friedrich Nietzsche, während die Traumdeutung v.a. als Methode Sigmund Freuds bekannt wurde.

psychischen Ausnahmezustand gelingen soll. Folglich werden alpine Welten zu Orten, an denen diese Todesnähe spürbar wird und an denen Protagonisten vor dem dekadenten sicheren Leben der Großstadt fliehen können. Der aufgeklärte Gipfelblick, bei dem der Mensch eine panoramische Sichtweise auf den eigenen Standpunkt in der Welt einnimmt, wird um 1900 ersetzt durch eine Schilderung des nervösen Menschen, der nur im nervlichen Ausnahmezustand der Todesnähe am Gipfelabgrund die eigene Existenz zu spüren erfährt. Statt Weltsicht erfährt der Mensch am Gipfel nun Selbsteinsicht und eine Art neurotischer Vivisektion. So dient die Bergerfahrung in erster Linie dem Beweis der eigenen individuellen Fähigkeiten, der im sportlichen ‚Kampf mit den alpinen Elementen‘ erbracht werden kann.⁴² Es geht dabei in keiner Weise um das Naturerleben oder die Reflexion des eignen Daseins,⁴³ sondern um die unter Beweis-Stellung der eignen körperlichen und psychischen Leistungsfähigkeit in einer Zeit der Nervosität.⁴⁴ Der psychopathologischen Instabilität und Krisenhaftigkeit des Lebensgefühls des Fin-de-Siècle steht dabei die gesellschaftlich geforderte Entscheidungssicherheit als Zeichen psychischer Gesundheit entgegen. Die Begehung der schwierigsten Tour am Völser See wird somit zum Bild für den bürgerlichen Diskurs um 1900, der zwischen neurotischem Selbstzweifel und gesellschaftlichen Erfolgsforderungen oszilliert. Sie wird zum Inbegriff eines zwiespältigen Fortschrittsglaubens, der sowohl imperialistische Eroberungsmetaphorik beinhaltet also auch auf psychische Labilität verweist.⁴⁵ Die Empfindung der Protagonistin Erna schwankt dabei beispielhaft zwischen öffentlicher Wirkung dieser Tat, die von der Gesellschaft durchaus honoriert wird, und Selbstzweifeln an der eigenen Person (A 100).

Die Aufstiegsmetaphorik, die mit dieser Tat zusammenhängt, kann dabei durchaus als Parallele zum eigenen Werdegang verstanden werden.⁴⁶ Die traditionelle Berg- und Wegewahlmotivik wird veranschaulicht durch die der christlichen Ikonographie entspringenden Y-Majuskel, wobei der Weg zur Tugend eng, schmal und beschwerlich ist.⁴⁷ Die spirituelle Läuterung kann erreicht werden durch die Wahl des beschwerlichen Weges, wobei das Bild des Anstiegs leicht zu assoziieren ist.⁴⁸ Der Text Schnitzlers legt diese Lesart in Bezug auf die Erstbesteigung des Aignerturms des Dr. von Aigner nahe. Nach dem Betrug seiner Ehefrau gesteht er ihr seinen Fehler, woraufhin sie sich von ihm scheiden lässt. Die Todesnähe bewusst suchend, besteigt Dr. von

42 Tanja Wirz weist zudem daraufhin, dass um 1900 Bergsteigen „als Mittel zur körperlichen Ertüchtigung des soldatischen Staatsbürgers“ legitimiert wird. Damit beginnt eine Sichtweise auf das Bergsteigen, die in den 1930er Jahren im Zuge der nationalsozialistischen Propaganda hin zur „Stählung“ des modernen Menschen im ‚Kampf‘ mit den wideren Naturgewalten führt. Vgl. Wirz: *Gipfelstürmerinnen*, S. 150.

43 Petrarca beispielsweise zeigt in *Die Besteigung des Mont Ventoux*, welch radikale Erkenntnis der Mensch am Berggipfel erfahren kann, die ihn zur Umkehr im christlich-mythologischen Sinne bewegt. Vgl. Francesco Petrarca: *Die Besteigung des Mont Venoux*. Lateinisch/deutsch. Stuttgart 1995 (= Reclam Universal-Bibliothek), Nr. 887.

44 Eugen Guido Lammer: *Jungborn. Bergfahrten und Höhengedanken eines einsamen Pfadsuchers*. Wien 1922, S. 212.

45 Burkhart Lauterbach: „Der Berg ruft. Alpentourismus und Kulturtransfer seit dem 18. Jahrhundert“. In: <http://ieg-ego.eu/de/threads/europa-unterwegs/tourismus/burkhart-lauterbach-der-berg-ruft-alpentourismus-und-kulturtransfer-seit-dem-18-jahrhundert> (zul. geprüft am 08.04.2016), S. 3.

46 Kurt Luger/Franz Rest: „Der Alpentourismus. Konturen einer kulturell konstruierten Sehnsuchtslandschaft“. In: Kurt Luger/Franz Rest (Hrsg.): *Der Alpentourismus. Entwicklungspotenziale im Spannungsfeld von Kultur, Ökonomie und Ökologie*. Innsbruck [u.a.] 2002 (= Tourismus, Bd. 5), S. 11-46, hier S. 14.

47 Ursula Regener zeigt in diesem Aufsatz u.a. die Berg- und Wegewahlmotivik im christlichen und antiken Denken auf und spricht die spirituelle Wegedeutung für eine Reihe von literarischen Bergen an. Vgl. Regener: „Ascendere in montem“, S. 1.

48 Ebd., S. 2.

Aigner den Turm und begibt sich damit in die Sphären des Schicksals, die ihn entweder strafen durch Absturz oder läutern durch das Überleben:

Dr. Aigner: Ich will ja nicht eben behaupten, daß ich den Tod gesucht habe – der wäre einfacher zu haben gewesen – aber viel am Leben lag mir damals nicht. Vielleicht auch, daß ich eine Art Gottesurteil herausfordern wollte. (A87)

Der Berg wird damit zum sakralen Ort, an dem der Sünder Rehabilitation erfahren kann. Doch der weitere Verlauf des Stücks legt nahe, dass Aigner nicht von seinen Selbstqualen geheilt wird, sondern weiterhin unter dem Verlust seiner moralischen Integrität leidet (A 89). Der Berg als Ort der Heilung und Läuterung, an dem die Vernunftgesetze der Empfindsamkeit wirksam sind – wie es Haller im 18. Jahrhundert zeigt –, ist in der Moderne verlustig. Die arkadische Hirtenwelt mit ihrem bestehenden Weltordnungssystem und ihrer natürlichen Sittenmoral ist bei Schnitzler zusammengebrochen. Die Aufstiegsmetaphorik, die eine „Hypostasierung eines Fortschritts zum Höheren, Besseren, Moderneren“⁴⁹ impliziert, trifft auf die Entwicklung der Protagonisten nicht zu.

Überträgt man diese Feststellung auf die Darstellung des Raums ‚Alpen‘, so lässt sich folgern, dass auch hier eine Dekonstruktion der Haller’schen Metaphorik vorliegt. Im Gebirge findet der moderne Mensch keinen Zustand von natürlicher Idylle, in der eine klare natürliche Ordnung vorliegt, sondern die moralische Orientierungslosigkeit und der als haltlos empfundene Sittenverfall des Flachlandes wird dort fortgeführt. Die Folge ist, dass ehemals positiv konnotierte alpine Welten, die als Sinnbild für natürliche Vernunft und Harmonie standen, zu Orten werden, an denen bürgerliche Wertekonstellationen zusammenbrechen. Dem modernen Menschen ist es nicht mehr möglich, über die Bergerfahrung in den ursprünglichen Haller’schen Naturzustand zurückzukehren, um dort eine naturgebliebene Vernunftordnung vorzufinden.

Der locus anti-utopia in Thomas Manns *Der Zauberberg*

„Es war das Nichts, das weiße, wirbelnde Nichts, worein er blickte, wenn er sich zwang, zu sehen.“⁵⁰

Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*, den er 1924 nach einem Besuch des Davoser Waldsanatoriums 1912 abschloss, dokumentiert einen Wendepunkt in der bürgerlichen Kultur der Bergaufenthalte und prägt wie kein anderer das Repertoire von Topoi, Plots und strukturellen Elementen des Schreibens über die Alpen.⁵¹ Anders als im klassischen deutschen Bildungsroman folgt die Hauptfigur Hans Castorp keiner Reise in fremde Welten, sondern Castorps Weg führt hinauf in die Abgeschiedenheit

⁴⁹ Ebd., S. 1.

⁵⁰ Thomas Mann: *Der Zauberberg. Roman*. Frankfurt/M. 1991, S. 661. Im Folgenden wird das Sigel (M) verwendet. Dahinter steht die jeweilige Seitenzahl.

⁵¹ Während häufig in der Forschung die Heilanstalt des Davoser Sanatoriums im Mittelpunkt steht und dessen ‚heile Welt‘ im Sinne einer heilenden Umgebung untersucht wird, soll im Folgenden v.a. die spirituelle Wandlung des Hans Castorp in direktem Kontakt mit der Bergwelt der Alpen im Mittelpunkt stehen. ‚Heile Bergwelt‘ soll demnach nicht als von körperlicher Krankheit zu heilende Kur verstanden werden, sondern als Einsicht in einen utopischen Lebensentwurf. (Zur ‚heilenden Bergwelt‘ des Sanatoriums siehe auch: Johannes Türk: „Elevation and Insight. Thomas Mann’s *Der Zauberberg*“. In: Ireton/Schaumann (Hrsg.): *Heights of reflection*, S. 248-266, hier S. 252f. Ebenso bei: Armando Caracheo: „Hans Castorp and the Mechanization of Nature“. In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 28/2015, S. 167-195, hier S. 170f.)

und Isolation des „Internationalen Sanatoriums Berghof“. Einzig in einer Szene des Romans verlässt der Protagonist die Heilanstalt, um die umliegende Landschaft zu erkunden. Das Kapitel ‚Schnee‘ beinhaltet den in der Forschung als ‚SchneeTraum des Hans Castorp‘ betitelten Abschnitt.⁵² Dieses Kapitel und vor allem die Begegnung Castorps mit der Bergwelt sollen im Folgenden im Mittelpunkt der Analyse stehen.⁵³

Dabei wird die Dichotomie zwischen Flach- und Hochland sowie zwischen Berg- und Sanatoriumswelt in Thomas Manns Roman anders gestaltet als bei Arthur Schnitzler. Die utilitaristischen und leistungsorientierten Maßstäbe der aufstrebenden bürgerlichen Gesellschaft scheinen im Sanatorium durch deren eigene Norm ersetzt. Die Berglandschaft in Thomas Manns Text ist in erster Linie ein Ort der zeitaufwendigen Heilung, der Regeneration vom Flachland, bei gleichzeitiger Beibehaltung der „hochzivilisierte[n] Atmosphäre“ (M 682), die auch in der bürgerlichen Gesellschaft des nicht-alpinen Raums dominiert.⁵⁴ Am deutlichsten wird der Unterschied zwischen Flach- und Hochland durch die konvergierenden Zeitvorstellungen, innerhalb derer die Zeit ‚oben‘, vom Bezugssystem ‚unten‘ aus betrachtet, extrem langsam verläuft.⁵⁵ Die normativen und kausalen Regeln des Flachlandes werden somit nur teilweise ins Hochland exportiert. Dies führt dazu, dass *Der Zauberberg* „keine dichotomische Gegenwelt zur nordischen Tiefebene [ist], sondern vielmehr ein gesteigertes Abbild der Flachlandsphäre“, welche um die speziellen Gegebenheiten der Heilanstalt ergänzt werden.⁵⁶ Haller'sche Maßstäbe, wonach das Hochgebirge jener Anschauungsort der idealen Gesellschaft ist, werden aufgelöst und durch gesellschaftliche Normative einer Davoser Mikrogesellschaft, die ihre Mitglieder nach dem Grad an Morbidität und der Dauer ihres Aufenthalts in der Heilanstalt beurteilt, ersetzt. Diese Faktoren bestimmen die gesellschaftliche Positionierung der Insassen und bilden ein „entrücktes Eigensystem“ des Kurortes.⁵⁷ Die Folge ist eine Gesellschaft, die ein gesteigertes Ebenbild der dekadenten bürgerlichen Lebensweise ist und zudem die zeitliche Kausalität des Flachlandes ersetzt durch eine der Zeit entrückte, kränzlich morbide Atmosphäre des

52 U.a. bei: Gisela Bensch: *Träumerische Ungenauigkeiten. Traum und Traumbewusstsein im Werk Thomas Manns. Buddenbrooks – Der Zauberberg – Joseph und seine Brüder*. Göttingen 2004, u.a. S. 91. Ebenso bei: Hans Wysling: „Der Zauberberg“. In: Helmut Koopmann (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch*. 3., aktualisierte Aufl. Frankfurt/M. 2005 (= Fischer, Bd. 16610), S. 397-422, hier S. 408., und Weiteren.

53 Türk zeigt in seinem Aufsatz auf, dass das Kapitel *Schnee* eines der zentralen im Roman ist, wobei es intertextuelle Bezüge zu Adalbert Stifters *Bergkristall* aufweist. Vgl. Türk: „Elevation and Insight“, S. 259. Hieran schließt sich auch Johanna Roth an, die das Kapitel als „Höhepunkt von Hans Castorps Wesens- und Bewusstseinszuständen“ sieht. Vgl. Johanna Roth: „Hochverirrtes Sorgenkind“. Das Schnee-Kapitel in Thomas Manns *Zauberberg* unter subjekttheoretischen Aspekten aus der Moderne und Postmoderne“. In: Andrea Bartl [u.a.] (Hrsg.): *Transitkunst. Studien zur Literatur 1890-2010*. Bamberg 2012 (= Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien, Bd. 5), S. 155-174, hier S. 156.

54 Der Ausgestaltung bürgerlicher Lebensformen und kultureller bürgerlicher Praxis schreibt u.a. Michael Schäfer einen bestimmten bürgerlichen Verhaltenshabitus zu, der u.a. von der Erlernung eines gewissen Bildungskonsens, über Kleidungs- und Tischregeln bis zur Ausgestaltung von Abendgesellschaften führt. Diese Verhaltensweisen ließen sich im Einzelnen bei Thomas Manns *Der Zauberberg* nachweisen – sowohl bei der Beschreibung der flachländischen wie der hochländischen Gesellschaft. Vgl. Michael Schäfer: *Geschichte des Bürgerturns. Eine Einführung*. Stuttgart 2008 (= UTB S, Nr. 3115), S. 115-125.

55 Carsten Könneker: „Raum der Zeitlosigkeit. Thomas Manns *Zauberberg* und die Relativitätstheorie“. In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 14/2001, S. 213-224, hier S. 219.

56 Markus Lorenz: „Von Schneebäumen und Blumenschnee. Wiederholte Spiegelungen in Thomas Manns *Zauberberg*“. In: Miriam Albracht (Hrsg.): *Düsseldorfer Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung*. Düsseldorf 2011 (= Schriftenreihe der Thomas-Mann-Gesellschaft, Bd. 1), S. 133-161, hier S. 136f.

57 Könneker: „Raum der Zeitlosigkeit“, S. 220.

Sanatoriums. Kennzeichnend hierfür ist die Mischung der Insassen aus tatsächlich Kranken und Krankheit vortäuschenden betuchten Touristen. Die Folge ist eine „faszinierende Darstellung der Krankenwelt des ‚Internationalen Sanatoriums Berghof‘“⁵⁸.

Der Bergraum rund um das Sanatorium dient nicht, wie in Hallers klimatheoretischer Ansicht, als Voraussetzung für die Entwicklung der idealen Berggesellschaft, sondern sie dient als Ort der Heilung des neurotischen oder lungenkranken Individuums. Die Bergnatur wird demnach zweckorientiert als Heilmittel eingesetzt, die der Genesung der Anstaltsinsassen dient. Die Natur muss sich damit den Bedürfnissen des Kranken unterordnen und zu dessen Heilung beitragen: „Man urteilte, daß er [gemeint ist der Winter, Anm. d. Verf.] seine Verpflichtung als Hochgebirgswinter sehr mangelhaft erfüllte, daß er die meteorologischen Kurmittel, denen die Sphäre ihren Ruf verdankte, durchaus nicht in dem Umfang bereitstelle, wie der Prospekt es verheiß.“ (M 641)

Gesteigert zeigt sich diese Ansicht durch die „Verbesserung“ der Natur mittels künstlicher Instrumente, die den natürlichen Mangel an „Höhensonne“, die der Therapie der Kranken dient, durch die Anschaffung eines künstlichen Apparats ausgleichen soll (M 642). Die Bearbeitung der Natur durch künstliche, vom Menschen geschaffene Apparate zeugt vom Fortschrittsoptimismus der Jahrhundertwende, die Natur zu beherrschen und in diesem Fall sogar zu verbessern. Folglich stehen sich die zivilisierte Atmosphäre der Heilanstalt und die natürliche Sphäre der Bergwelt antipodisch gegenüber. Es kommt zu keinem Austausch zwischen beiden, sondern vielmehr zu einer klaren Trennung. Die Bergwelt liegt in einer anderen „Sphäre“ (M 643), die gekennzeichnet ist durch „Abenteuerlichkeit“ und „Exzentrizität“ (M 643). Diese klare Grenzlinie, zwischen Natur einerseits und menschlicher Zivilisation, andererseits wird mithilfe von Wetterphänomenen veranschaulicht, bei denen die Natur als unberechenbare Kraft auftritt, die den Alltag des Menschen bestimmt: „Dann gab es Schneestürme, die den Aufenthalt in der Balkonlaube überhaupt verhinderten [...] Ja es konnte auch stürmen in dem gefriedeten Hochtal. [...] das war kein Schneefall mehr, es war ein Chaos von weißer Finsternis.“ (M 646)

Im Kapitel *Schnee* wird diese Grenzziehung zwischen Natur- und Zivilisationssphäre das einzige Mal im Roman aufgehoben, wenn Hans Castorp auf einer Skitour die Bergwelt der Umgebung des Sanatoriums erkundet. Auch hier dienen Wetterphänomene der Veranschaulichung. Mit der Reduktion von klaren Konturen – versinnbildlicht über die Metapher des Nebels und des Schnees – minimiert sich auch die Frontstellung zwischen menschlicher und natürlicher Sphäre. Einerseits dringt die Natur mittels Nebel und Schnee in die Sphäre des Menschen ein, andererseits infiltriert Hans Castorp mit seinem Skiausflug den Raum der Natur. Dieser zeigt sich jedoch nicht als klare, überschaubare Welt, in der ein einfacher Blick in die Haller'sche Lebenswelt möglich ist, sondern die Welt vor seinem Hotelzimmer erscheint als „trübes Nichts“, das Gebirge wird unsichtbar, die Außenwelt „verschwamm, vernebelte“ und „verrauchte“ (M 644), was zur Folge hat, dass „das Bild der Welt [...] märchenhaft, kindlich und komisch“ (M 645) verzerrt ist. Die Welt um das Sanatorium wird durch den Verlust ihrer Konturen und Kontraste zu einer ‚semi-heilen Welt‘, in der die Sphären von Mensch und Natur ineinander überzugehen scheinen und in der wiedervereint

58 Christian Virchow: „Das Sanatorium als Lebensform. Über einschlägige Erfahrungen Thomas Manns“. In: Thomas Sprecher (Hrsg.): *Literatur und Krankheit im Fin-de-Siècle: Thomas Mann im europäischen Kontext*. Frankfurt/M. 2000 (= Thomas-Mann-Studien, Bd. 26), S. 171-197, hier S. 175.

wird, was vormals getrennt wurde. Gleichzeitig aber gehen Orientierungspunkte einer zivilisierten Gesellschaft verloren.⁵⁹ Im zentralen Kapitel des Romans erscheint die naturnahe Haller'sche Bergwelt – im Sinne einer Aufhebung des Kontrastes Mensch-Natur – plötzlich möglich zu sein. Dieses „traumhafte Geschehen“⁶⁰ ist gekennzeichnet durch eine Art ‚Zwischenhemisphäre‘ zwischen Leben und Tod (M 645), versinnbildlicht durch die nebulöse Symbolik. Der Berg als Ort zwischen Himmel und Erde, zwischen Dies- und Jenseits ist ein ‚Zwischenort‘, an dem weder irdische noch paradiesische Zustände vorhanden sind: „Es war schön im winterlichen Gebirge, – nicht schön auf gelinde und freundliche Weise, sondern so, wie die Nordseewildnis schön ist bei starkem West – zwar ohne Donnerlärm, sondern in Totenstille, doch ganz verwandte Ehrfurchtsgefühle erweckend.“ (M 650)

Der Berg als Zwischensphäre wird damit seiner Transitposition am Übergang zwischen Utopie und Realität enthoben. Der zeit- und raumlose Zustand Hans Castorps verhindert eine Verortung in der Haller'schen Utopie. Damit fehlt dem Roman letztlich ein sinnstiftendes „Telos, das die Frage nach dem Sinn und Zweck des ‚Ganzen‘ der menschlichen Existenz beantworten würde.“⁶¹ Die Abwesenheit eines sinnstiftenden Gesellschaftsentwurfes, wie er bei Haller existiert, dominiert die bürgerlich-dekadente Atmosphäre, die ihren Sprössling Hans Castorp zunächst zum transzendentalen Obdachlosen macht. Im Gegensatz zu Schnitzlers Protagonist Friedrich Hofreiter, der durch den panoramatischen Überblick auf den Aignerturm in einen Rauschzustand verfällt, verliert Hans Castorp demnach im nebeligen Gebirge die räumliche und zeitliche Orientierung. Schließlich schläft er bei einer Rast auf der Bergeshöhe ein.⁶² Der zeit- und raumlose Traum, den Hans Castorp nun träumt, wird zum Erkenntnismoment über die eigene Existenz. Diese vermittelt jedoch nicht, wie es bei Schnitzler oder Haller der Fall ist, eine Einsicht in gesellschaftliche Positionierungen, sondern wird ein traumhafter Zustand zwischen Leben und Tod. War bei Haller die Metaphorik des Lichts und Überblicks im Sinne der Aufklärung vorherrschend, zeigt der Text Thomas Manns eine völlig andere Sichtweise. Der Mensch blickt hier nicht mehr zukunftsorientiert in ferne Utopien, sondern steht orientierungslos im Nebel, welcher Zeit- und Raumkausalität aufhebt:⁶³ „Es war halb fünf. Was Teufel, so viel war es ja beinahe schon gewesen, als das Wetter losgegangen war. Sollte er glauben, daß sein Herumirren kaum eine Viertelstunde gedauert hatte? ‚Die Zeit ist mit lang geworden‘, dachte er.“ (M 668)

Der Traum des Hans Castorp am Berg führt kurzzeitig zum Frei-Werden vom Einfluss des Berghofes. Er erkennt die Möglichkeit, den bürgerlichen Habitus abzulegen und die Herausforderung ‚Natur‘ wahrzunehmen:

59 Demnach wird die Sphäre der Natur auch zu einer Gegenwelt zur strikt organisierten und reglementierten Welt innerhalb des Sanatoriums, wo klare Regeln und immer gleiche Abläufe den Alltag regeln.

60 Bensch: *Träumerische Ungenauigkeiten*, S. 95.

61 Lorenz: „Von Schneebäumen und Blumenschnee“, S. 139.

62 Der panoramatische Ausblick vom Gipfel ist in *Der Zauberberg* bereits zu einer Werbemetapher auf Prospekten geworden, mithilfe dessen die schweizerische Tourismusbranche Reisende in die Schweiz locken möchte. Vom ursprünglichen Haller'schen klaren Sehen vom Gipfel als Metapher für die aufgeklärte Erkenntnis ist im Roman nichts mehr zu spüren. Castorp beschreibt den Ausblick auf die Berggipfel, so wie er es kurz zuvor in einem Prospekt gelesen hatte: „Großartige Fernblicke in die heilig, phantasmagorisch sich türmende Gipfelwelt des Hochgebirges, in das man hinan- und hineinstrebte, eröffneten sich und gingen dem ehrfürchtigen Auge durch Pfadbiegungen wieder verloren.“ (M 14) Vgl. auch Türk: „Elevation and Insight“, S. 254.

63 Näheres zur Aufhebung der Raum- und Zeitstruktur im *Zauberberg* findet sich u.a. bei: Könniker: „Raum der Zeitlosigkeit“.

es war das dunstige Nichts, gegen das Hans Castorp sich empor schob, und da auch hinter ihm die Welt, das bewohnte Menschengeschlecht, sich sehr bald schloß und den Augen abhanden kam, auch kein Laut von dorthin mehr zu ihm drang, so war denn seine Einsamkeit, ja Verlorenheit, ehe er's gedacht, so tief, wie er sie sich nur hatte wünschen können, tief bis zum Schrecken, der die Vorbedingung des Mutes ist. (M 654)

Das Ablegen jener wichtigen Säule der Sanatoriumswelt verstärkt sich durch die Vermittlung dieser Erkenntnis über einen sich der Rationalität entziehenden Traum. Folglich ist es eben nicht jene verdichtete bürgerliche Atmosphäre, die zur Erkenntnis des eigenen Selbst führt. Der Traum im Schneesturm lässt Hans Castorp die Antwort auf die primären anthropologischen Fragen erkennen und endet mit der Aussage:⁶⁴ „Ich weiß alles vom Menschen. [...] Wer aber den Körper, das Leben erkennt, erkennt den Tod.“ (M 677f.) Damit hebt Castorp die morbide Lebensweise des Sanatoriums auf, bejaht das Leben und erkennt zugleich, wie fragil die Zivilisation ist, wohingegen die Elemente unantastbar mächtig sind.⁶⁵ Castorp träumt den „Menschheitstraum“⁶⁶, dessen Erkenntnis von dauernder Gültigkeit sein soll, denn in dieser Szene werden Natur und Geist zusammengeführt.⁶⁷ Ein utopisches Konzept des harmonischen, humanistischen Ausgleichs ist die Folge, das ‚Herz‘ und ‚Kopf‘ ganzheitlich betrachtet.⁶⁸ Die Utopie einer „idealen Gesellschaft, die auf Humanität und Toleranz beruht“⁶⁹, beschreibt Michael Hinz als Folge einer pessimistischen und humanistischen Sicht auf die Welt:

Der Humanismus, wie er in Hans Castorps Traum zum Vorschein kommt, unterscheidet sich vom Humanismus Settembrinis dadurch, daß er keineswegs aus einem Fortschrittsoptimismus herrührt und an eine endgültige Überwindung des Leidens glaubt. Er stammt aus einem tiefen Pessimismus, der um die Unaufhebbarkeit von Leid und Tod weiß und dennoch aus Liebe und Güte nicht für den Nihilismus, sondern für den Menschen, für die menschliche Gesellschaft und für das Leben votiert, dessen integraler Bestandteil Tod und Krankheit allerdings notwendig sind.⁷⁰

Im Unterschied zu Haller, bei dem der Mensch die Utopie als gemeinschaftliches Zusammenleben in den Bergen erleben kann, ist der Blick in die Utopie in Manns Text eine Traumvision, die zerfällt, sobald der Protagonist aufwacht. Die Sphäre der Humanität, die die Grundsäule der utopischen Traumgesellschaft darstellt, steht im Gegensatz zur Radikalität. Der Berg wird damit zum Ort des kurzzeitigen prophetischen Einblicks: „Ins Schneegebirge hat mich das Suchen danach auch getrieben. Nun hab ich es. Mein Traum hat es mir deutlichst ergeben, daß ich's für immer weiß.“ (M 680)

64 Die Forschung hat den Schneetraum des Hans Castorp vielfach interpretiert. Näheres findet sich u.a. bei Christian Gloystein: „Mit mir aber ist es was anderes“. *Die Ausnahmestellung Hans Castorps in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“*. Würzburg 2001 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 355), S. 49-60; Ursula Reidel-Schrewe: *Die Raumstruktur des narrativen Textes. Thomas Mann, „Der Zauberberg“*. Würzburg 1992 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 80), S. 111-115; Bensch: *Träumerische Ungenauigkeiten*, S. 91-114; Michael Hinz: *Verfallsanalyse und Utopie. Nietzsche-Rezeption in Thomas Manns „Zauberberg“ und in Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“*. St. Ingbert 2000 (= Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur, Bd. 13), S. 114-128. Hier wird sich v.a. auf die Vorstellung von einem utopischen Konzept konzentriert.

65 Gloystein: „Mit mir aber ist es was anderes“, S. 50.

66 Manfred Dierks: „Spukhaft, was? Über Traum und Hypnose im *Zauberberg*“. In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 24/2011, S. 73-83, hier S. 73.

67 Gloystein: „Mit mir aber ist es was anderes“, S. 53.

68 Ebd., S. 57.

69 Erkmte Joseph: „Ottile und Hans Castorp im Spannungsfeld von Eros, Humanität und mystischer Naturkonnivenz. Über ‚Wahlverwandschaften‘ in Goethes gleichnamigem Roman und Thomas Manns *Zauberberg*“. In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 14/2001, S. 169-187, hier S. 183.

70 Hinz: *Verfallsanalyse und Utopie*, S. 121.

Ganz im Sinne einer traditionellen Sichtweise werden die Alpen zu einem Ort der Erkenntnis und zum Wendepunkt im Leben von Hans Castorp: „The Alps are represented as a place where the horizon of the protagonist's experience is absorbed in physical exertion, the preoccupation with health and disease, and the sanatorium.“⁷¹ Im Unterschied zur Haller'schen Darstellung, sind die Alpen für Castorp jedoch kein Paradebeispiel eines utopischen Raumentwurfs, wo der Mensch des Flachlandes am Beispiel des Hochgebirges Erkenntnis durch Anschauung erlangt, sondern bei Mann ist es ein Ort des räumlichen Orientierungsverlusts und der zeitlichen Auflösung. Die Fragilität seiner Erkenntnis wird nicht nur über den Zustand des Traums verdeutlicht, sondern auch untermalt durch einen Zustand der Todesnähe unter vollem Bewusstsein der Endlichkeit des eigenen Lebens. Die Todesmetaphorik spielt dabei im gesamten Text Thomas Manns eine zentrale Rolle und nimmt auch im Kapitel *Schnee* eine bedeutende Stellung ein.

Nein, diese Welt in ihrem bodenlosen Schweigen hatte nichts Wirkliches, sie empfing den Besucher auf eigene Rechnung und Gefahr, sie nahm ihn nicht eigentlich an und auf, sie duldete sein Eindringen, seine Gegenwart auf eine nicht geheuere, für nichts gutstehende Weise, und Gefühle des still bedrohlich Elementaren, des nicht einmal Feindseligen, vielmehr des Gleichgültig-Tödlichen waren es, die von ihr ausgingen. (M 651)

Die Bergfahrt wird ähnlich wie bei Schnitzler zur Methode, sich der Todesgefahr und der intensiven Gefühle auszusetzen. Die raumerschließende Bewegung Hans Castorps durch das Gebirge ist so Mittel, wodurch „the human body enters into intensive processes through which it demands attention and becomes newly accessible“⁷². In der ‚Zwischenhemisphäre‘ des Schneesturms, bei der sich Castorp zwischen Leben und Tod bewegt, widerfährt ihm genau an diesem Ort der konturlosen Übergänge im traumhaften Zustand ein Moment intensiver Gefühle, vermittelt durch die Todesgefahr des Schneesturms. Hans Castorps abgestumpfte Sanatoriumsnerven erfahren im alpinen Raum eine Intensivierung, die ihm die eigene Existenz bewusst werden lässt. Hier am Gipfel des Berges erkennt und vernimmt Castorp jene Erkenntnis, die Haller beim Bergvolk in den Alpen gefunden zu haben glaubt. Diese traumhafte Erfahrung bewegt Castorp in den Tiefen seiner Seele, führt „sein ganzes Empfindungsverhältnis zu ihr [...], eine beständige fromme Erschütterung und scheue Erregung in seiner Seele“ (M 652). Die anthropologische Grundfrage nach dem Verhältnis von Mensch und Natur scheint beantwortet: „Und eine Art von Rührung wandelte ihn an, eine einfache und andächtige Sympathie mit seinem Herzen, dem schlagenden Menschenherzen, so ganz allein hier oben im Eisig-Leeren mit seiner Frage und seinem Rätsel.“ (M 654)

Seine Erkenntnis will der Protagonist nach seinem Erwachen in die Zivilisation exportieren und dort verbreiten, doch sobald er in deren Nähe kommt, geht jener emotionale Naturzustand verloren. Die ethische Einsicht und die Entwicklung Castorps ist ein einmaliger und vorübergehender, nicht rationaler Zustand.⁷³ Die Wiedereingliederung in die Gesellschaft hat ähnliche Folgen wie bei Erna Wahl. Castorp vergisst seine Erkenntnis: „Die hochzivilisierte Atmosphäre des ‚Berghofs‘ umschmeichelte ihn eine Stunde später. Beim Dinner griff er gewaltig zu. Was er geträumt, war im Verbleichen

71 Türk: „Elevation and Insight“, S. 250.

72 Ebd., S. 248.

73 Reidel-Schrewe: *Die Raumstruktur des narrativen Textes*, S. 115.

begriffen. Was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht.“ (M 682)

Hans Castorp bleibt demnach, stellvertretend für den Mensch der Moderne, ein Leben in Erkenntnis und gleichzeitig ein Leben in Zivilisation verwehrt. Die natürliche Lebensvernunft, die Haller beim alpinen Hirtenvolk gefunden hatte und die Thomas Mann seinen Hans Castorp erahnen lässt, scheint in der Moderne unvereinbar mit dem utilitaristischen bürgerlichen Leben zu sein. Die Bergfahrt steht im *Zauberberg* letztlich nicht für eine Aufstiegsmetaphorik, wie sie traditionell gelesen werden kann, sondern vielmehr für den Abgesang an eine Vor-Kriegsepoche, die Thomas Mann mithilfe der Abhängigkeit von einer „kapitalistischen Form des Wirtschaftens“ im Sanatorium veranschaulicht.⁷⁴ Am Ende dreht sich Hans Castorp bei seiner Skitour im Kreis, Auf- und Abstiege wechseln sich ab, eine Zukunftsperspektive für diesen „europäischen Seelen- und Geisteszustand der Vorkriegszeit“⁷⁵ bleibt verlustig. „Man lief im Kreis herum, plagte sich ab, die Vorstellung der Förderlichkeit im Herzen, und beschrieb dabei irgendeinen weiten, albernen Bogen, der in sich selber zurückführte wie der vexatorische Jahreslauf.“ (M 666)

Die Alpen als *locus anti-utopia* – Von der ‚heilen Wunschwelt‘ zur ‚unheilen Zivilisationswelt‘

„Legt man ein materielles anthropologisches Konzept zugrunde, so kann Utopie als ein Streben nach Harmonie und Glück bestimmt werden.“⁷⁶ Legt man hingegen ein narratives Konzept zugrunde, so erkennt man sich wiederholende Themen und Motive.⁷⁷ Bezieht man diese Thesen der Utopieforschung auf die Texte der Jahrhundertwende, so können sowohl das ‚Streben nach Harmonie und Glück‘, als auch die ‚Wiederholung bestimmter Themen und Motive‘ in den Werken der Autoren nachgewiesen werden, diese werden jedoch dekonstruiert. Die untersuchten Texte nutzen beispielsweise auf narratologischer Ebene das Motiv „Gegenbilder“⁷⁸, um mit ihm die traditionelle anthropologische Fragestellung nach der Position des Menschen zwischen Natur- und Kulturraum zu eruieren, negieren hierbei jedoch auf anthropologisch-materieller Ebene die Möglichkeit einer Reintegration des Menschen in den Haller’schen Urzustand. Damit knüpfen die Werke Schnitzlers und Manns auf narratologischer Ebene an Vorbilder an, negieren auf anthropologischer Ebene jedoch deren Lösungsansatz.

Die Betrachtung der ausgewählten Texte unter der Frage ‚Wie werden hier ‚heile Welten‘ gestaltet?‘, konnte zeigen, dass um 1900 die traditionelle Arkadienutopie, wie sie Haller in *Die Alpen* entwarf, sich in keiner neu angelegten Raumutopie entfaltet. Die analysierten Werke machen deutlich, dass jegliches Experiment, eine utopische

⁷⁴ Michael Neumann: „Die Irritationen des Jahres oder *Der Zauberberg* im Feld der klassischen Moderne“. In: *Thomas-Mann-Jahrbuch* 14/2001, S. 69-85, hier S. 72.

⁷⁵ Thomas Mann: „Brief an G. John Munson vom 30.05.1935“. In: Hans Wysling (Hrsg.): *Dichter über ihre Dichtungen. Thomas Mann. 1918-1943*. 2 Bde. (14,2) Frankfurt/M. 1979, S. 545.

⁷⁶ Wilhelm Voßkamp: „Einleitung“. In: Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. 3 Bde. (1) Stuttgart 1982, S. 1-10, hier S. 1.

⁷⁷ Ebd., S. 3f.

⁷⁸ Ebd., S. 4.

bzw. heile Lebenswelt zu gestalten, scheitert. Dies impliziert jedoch den Wunsch und die Sehnsucht der Jahrhundertwende, säkulare, individuelle wie soziale, utopische Lebenswelten zu schaffen. Dieser Konstruktionsprozess unterliegt dabei einer typischen Selbstreflexivität der Moderne, was zur Parallelität von Utopie-Schaffung und Utopie-Kritik und letztendlich zur Utopie-Dekonstruktion in den Texten um 1900 führt. Unter der Annahme, „Utopien denken Möglichkeiten der Zukunft vor“⁷⁹, muss daher festgehalten werden, dass in den untersuchten Texten Entwürfe und Vorstellungen einer ‚heilen Welt‘ geformt werden, diese jedoch in rigoroser Form demaskiert werden. Mit dem Resultat, dass der moderne Mensch in den Texten Arthur Schnitzlers und Thomas Manns geprägt ist von psychischer Labilität und gesellschaftlichem Leistungsdruck. Dem menschlichen Subjekt ist die Wiederherstellung der „Totalität seiner Seelenkräfte“⁸⁰ abstinert geworden. Darin liegt der gravierende Unterschied zum Konzept Hallers. Hier existiert ein ‚heiliger Zustand‘ in der gegenwärtigen Welt und Haller versucht mit seinem Lehrgedicht ein Bewusstsein für diese Idealität zu schaffen und bewegt sich dabei im neuzeitlich-transzendenten Deutungshorizont der Landschaft als Kompensation für etwas Verlorenes.⁸¹ „In der Landschaft holt der neuzeitliche Mensch seine Vergangenheit als Zukunft ein.“⁸²

Des Weiteren hat die Konzentration des Fin-de-Siècle auf die „subjektive Glückserfahrung“⁸³ eine Reduktion des „Utopischen jenseits moralischer und gesellschaftlicher Fragen zur Konsequenz“⁸⁴ und führt damit zur „Krise der Utopie“⁸⁵ in der Moderne. Alpine Landschaft ist in der Moderne nicht mehr der Sehnsuchtsort nach idealer Vergangenheit, nicht mehr der Ort einer kollektiven Glückserfahrung durch tradierte natürliche Normen, sondern einerseits der Ort, an dem individuelle Leistung unter Beweis gestellt wird, andererseits der Ort, an dem zwar gesellschaftlich-normative Erkenntnis möglich ist, diese jedoch in Konfrontation mit der momentanen Zivilisation traumhaft vergesslich bleibt.

Und dennoch benötigt der Mensch – auch der der Moderne – die Vorstellung einer ‚heilen Welt‘ als einen Ort, an dem idealistische Vorstellungen Wirklichkeit werden. Rolf Grimminger versucht, diese anthropologische Konstante in der menschlichen Existenz aus geschichtsphilosophischer Sicht zu beschreiben:

Unabhängig davon aber scheint mir ihr Kern, die Vernichtung aller erfahrbaren Konflikte in der Idee des guten oder geglückten Lebens (wie immer sie konkret aussehen mag), für jede utopische Phantasie bezeichnend

79 Ebd., S. 7.

80 Ludwig Stockinger nennt in seinem Aufsatz mehrere Diskussionspunkte der literarischen Utopie in deutschen Texten. Darunter u.a. die Frage, was unter einer „guten öffentlichen Ordnung“ zu verstehen sei und geht dabei der Frage nach wie „Probleme der Wiederherstellung des menschlichen Subjekts in der harmonischen Totalität seiner Seelenkräfte“ gelöst werden. Vgl. Ludwig Stockinger: „Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der deutschen Literaturwissenschaft“. In: Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. 3 Bde. (1) Stuttgart 1982, S. 120-142, hier S. 120f.

81 Joachim Ritter: *Subjektivität. 6 Aufsätze*. Frankfurt/M. 1974 (= Bibliothek Suhrkamp, Bd. 379), S. 156.

82 Schneider: „Utopie und Landschaft im 18. Jahrhundert“, S. 175.

83 Stockinger: „Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der deutschen Literaturwissenschaft“, S. 131.

84 Karl Heinz Bohrer: „Utopie des ‚Augenblicks‘ und Fiktionalität.“ In: Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1987 (= edition suhrkamp N.F., Bd. 58), S. 180-218, hier S. 185.

85 Stockinger: „Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der deutschen Literaturwissenschaft“, S. 131.

zu sein. Dies verweist auf ihre Herkunft aus dem menschlichen Dasein notwendigen Reich der Wünsche und Träume, der imaginierten Welten, in denen es besser zugehen soll als im Hier und Jetzt der authentischen Erfahrung.⁸⁶

Die Texte der Autoren des frühen 20. Jahrhunderts zeigen bei ihrer Untersuchung allerdings lediglich die Sehnsucht nach einer utopisch, glücklichen Lebenswelt auf, negieren dabei jedoch die Möglichkeit einer konkreten Verwirklichung. Im Unterschied zu Hallers *Die Alpen* kann eine ‚heile Bergwelt‘ von den Protagonisten der untersuchten Texte nicht lokalisiert werden. Die Alpen werden vielmehr zum *locus anti-utopia*. Ganz im Sinne Thomas Manns bleibt, „das Kind der Zivilisation, fern und fremd der wilden Natur“ (M 651).

86 Grimminger: „Die nützliche gegen die schöne Aufklärung“, S. 145.

Cold War Compassion: The Politics of Pity in Tom Stoppard's *Neutral Ground* and Heiner Müller's *Philoktet*

At the same time on opposite sides of the Iron Curtain, two avant-garde playwrights decided to remake a 2400-year-old tragedy. Heiner Müller (1929-1996) and Tom Stoppard (1937-) are widely regarded as two of the most innovative dramatists of East Germany and Great Britain and respectively. In 1965, Stoppard submitted a script for a spy thriller to Granada TV and Müller published his first play since being banned from the East German Writers' Association in 1961. Though unbeknownst to each other and writing for drastically different purposes, media, and audiences, they both lit upon Sophocles' *Philoktetes* as the appropriate vehicle for their work. Sympathy has been recognized as central to tragedy since Aristotle's *Poetics*, and *Philoktetes* is the ultimate drama of compassion. The story of the wounded Philoktetes is an *Ur-scene* for pity in the same way that Ajax's slaughter of the sheep in his madness is a primal scene for indignation, or Orpheus' descent to the underworld, for grief. In finding their way to Philoktetes, Stoppard and Müller grapple with a fundamental problem of theatrical art.

Surprisingly, however, the two playwrights both arrive at this central crux of dramatic pity by way of detours in their theatrical careers. For Stoppard, writing for television was hack work that he undertook while he waited for a chance to write for the stage.¹ Between delivering the teleplay to Granada in 1965 and its ultimate broadcast on Thames TV in 1968, in fact, Stoppard enjoyed his first breakaway stage success with the playfully absurdist *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. Originally commissioned as part of a longer series reimagining myths and legends, Stoppard's teleplay was the only one that eventually made it to air. Hence, though it critically examines a vital issue in theatrical theory, *Neutral Ground* was an aberrant dead-end in its medium, genre, and mythological subject.

Heiner Müller, too, saw his principal purpose in working directly with directors and theater-makers as they collaboratively revised and produced his texts for the stage. Müller felt most engaged when grappling with the urgent political and social issues of the day. In 1961, just one month after the erection of the Berlin Wall, the production of his comedy *Die Umsiedlerin* ("The Resettler"), which offered a humorous if critical portrayal of GDR farmers experiencing agrarian reform and collectivization, was canceled after the opening night. Müller's work was deemed unfit for the promotion of socialist culture, and he was effectively banned from working in East German theaters for many years. Müller's detour away from overtly political and topical material was hence largely enforced from without. It would be unfair to claim that Müller was

1 See Elissa S. Guralnick: "Stoppard's Radio and Television Plays." In: *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*. Ed. Katherine Kelly (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 68-83. This particular teleplay of Stoppard's has received surprisingly little scholarly attention. See also *The Plays of Tom Stoppard for Stage, Radio, TV, and Film*. Ed. Terry Hodgson (Cambridge: Icon Books, 2001), 46-49.

banished, like Philoctetes on Lemnos, to work with mythological subjects, for he had been drawn to the Sophoclean material for over a decade. Yet Müller was certainly out of his element when *Philoktet* premiered on stage in West Germany in 1967, where he had little influence over the actualization of his ideas, and where he found the critics' and audience's enthusiastic response largely bewildering. Despite the circuitous trajectory of the play's genesis and production, its staged confluence of politics and pity found resonance in both parts of divided Germany.²

By paying attention to the dynamics of sympathy in Stoppard's and Müller's versions of *Philoctetes*, this essay observes how normative ideas of compassion play out in the two political systems competing for universality in the second half of the twentieth century. A comparison between the communist, capitalist, and Attic tragedies, moreover, suggests a critical politics of pity that interrogates claims about aesthetic compassion by thinkers as ideologically disparate as Bertolt Brecht and Hannah Arendt. Although the two playwrights come from opposite sides of the ideological divide, the critiques of compassion implicit in their adaptations of *Philoctetes* complement each other. The communist and the liberal democrat³ meet on common—or perhaps neutral—ground in their shared skepticism for the efficacy and rhetoric of sympathy.

Though the connotations of 'sympathy' and 'compassion' in today's English are generally more positive than the condescension-laden 'pity,' in this essay these three terms are used more or less interchangeably. Here they refer to the phenomenon of feeling sorrow at another's suffering. 'Empathy,' in contrast, will indicate fellow-feeling regardless of the source or target emotion.⁴ The seemingly indiscriminate usage of the first three terms may grate at first, but it points toward a principal conclusion that will become evident after working through the plays: the professed virtue of compassion, no less than tragic pity, involves a dynamic of superiority that makes it complicit in preserving the unequal hierarchies of the status quo in liberal democratic capitalism no less than (though through different mechanisms) in Soviet Bloc communism.

Before launching into a comparison of the texts, a brief reminder of their mythological sources is called for. Philoctetes was an archer among the Greek warriors headed for Troy when a snake bit his foot. The wound festered and refused to heal. Philoctetes' cries of anguish and the stench of his lesion disturbed his comrades and hindered the performance of religious rites. The Greeks abandoned Philoctetes on the island of Lemnos and forgot about him. Ten years later, when an oracle prophesied that Troy would only fall with the help of Philoctetes and his bow, they were forced to think of him again. All three great Attic tragedians wrote a *Philoctetes* tragedy in which Odysseus must bring the bitter archer back to Troy. In Sophocles' version, the only complete one we have, Odysseus brings Achilles' son Neoptolemus along and convinces

2 In marked contrast to *Neutral Ground*, Müller's *Philoktet* has attracted a host of high-quality critical attention. A helpful collection of materials about the play's evolution, production history, and critical reception can be found in Wolfgang Storch/Klaudia Ruschkowski (ed.): *Die Lücke im System: Philoktet Heiner Müller Werkbuch* (Berlin: Theater der Zeit, 2005).

3 Stoppard's political commitments are hard to pin down, but can be located in the spectrum of views dedicated to values of liberal democracy. See John Bull: "Tom Stoppard and Politics." In: *The Cambridge Companion*, 136-53.

4 This usage follows Martha Nussbaum: *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions* (Cambridge: Cambridge UP, 2001), 301-304, though she prefers 'compassion.' For helpful disambiguation of ancient Greek terms and their English equivalents, see David Konstan: *Pity Transformed* (Duckworth: London, 2001), 49-74.

the young hero to trick Philoctetes into giving him the bow. The plan backfires when Neoptolemus is so moved with pity for the suffering Philoctetes that he renounces deception, returns the bow, and determines to be an honest hero. No amount of persuasion or promise of a cure can convince Philoctetes to join the Greeks, however, and only the *deus ex machina* of Heracles' appearance finally resolves the stand-off.

A common interpretation of Sophocles' play involves a story of Neoptolemus coming to know himself and his true heroic nature of honest straightforwardness and fair play by means of his compassion for the noble, suffering Philoctetes. Neoptolemus' pity is instrumental in the moral education of the hero. This reading amounts to a triumph of humanism.⁵ But another reading is also possible. The very fact that the play ends in a *deus ex machina* shows the limits of rational discourse and emotional appeal to heal Philoctetes' trauma and hatred. Furthermore, the pity that brings Neoptolemus to his dramatic self-recognition is short-lived and conditional. Pity played a role in making Neoptolemus a hero, but after his transformative lesson there are distinct limits to his capacity for sympathy. One of the great strengths of Sophocles' drama is that it allows for—and in fact demands—*both* the triumphant humanist reading of the power of pity and the sober reflection on the limits of human agency, virtue, and rational discourse.

Neither Stoppard's nor Müller's versions of the myth allows for so generous a reading of the humanizing potential of pity. They both pick up in very different ways on the critique of compassion implicit in Sophocles' play. To begin with the British television play, Stoppard's *Neutral Ground* turns the tale of Philoctetes into a Cold War spy thriller. With its morally ambivalent characters whose true motives and loyalties remain uncertain until the very end, Stoppard's drama owes much to the aesthetic of anti-heroic disillusionment inaugurated by John le Carré's espionage novels. Widely appreciated as an antidote to the fantastical escapades of such agents as James Bond, le Carré's works often highlight the contradictions between the rhetoric of Western democracy and the actions of its clandestine defenders. His breakaway bestseller, *The Spy Who Came in from the Cold*, was released to great critical acclaim as a film in 1965, while Stoppard was working on his teleplay. Stoppard's script and camera directions clearly channel the dark stylistics of this supposedly more realistic iteration of the superpowers' undercover operations.

This noir spy genre is surprisingly appropriate for Philoctetes' story. Sophocles' version of the myth, which was first performed in Athens in the twenty-second year of its fatal war against Sparta, presents a jaded view of war's grandeur.⁶ After ten years of hard and bloody fighting, Troy still stands. Odysseus struggles to convince the young, glory-hungry recruit, Neoptolemus, that heroism and honor have only managed to prolong the killing. The noble courage of the youth's dead father, Achilles, did not succeed in bringing down Troy's walls. Now only strategy and subterfuge can reliably bring the war to a successful conclusion. Odysseus' lesson to Neoptolemus in Sophocles' play is that the "still and mental parts" of combat should hold sway over

5 Nussbaum offers the clearest exposition of this soteriological reading of compassion in *Philoctetes*. See Nussbaum: *Upheavals*, 297–326. For other readings of the play, see Norman Austin: *Sophocles' Philoctetes and the Great Soul Robbery* (Madison: University of Wisconsin Press, 2011) and Seth Schein's commentary and essay in his translation: *Philoctetes* (Newburyport, MA: Focus Publishing, 2003), 89–117.

6 For the connections of Sophocles' *Philoctetes* to fifth-century Athens and the Peloponnesian War, see Schein: *Philoctetes*, 26 (n. 16), 100–107.

the useless battering ram of valor. Hence it is quite fitting to set the action of the play in the “incomprehensive deeps” of the “watchful state.”⁷

In *Neutral Ground*, the characters' connections with Sophocles' figures are marked by their names as well as the parallels of their dramatic interplay. Philo is a native of an unspecified country now subsumed by the Soviet Union, and he has been feeding important information to a Western intelligence agency referred to as “the factory.”⁸ Like Philoctetes, Philo is abandoned by his confederates as soon as he ceases to seem useful. The factory's new American boss, Otis, the Odysseus figure, judges the compromised ally to be a liability. He refuses to issue Philo a passport that would allow him to find safe haven in the West and effectually banishes him to an obscure no-man's land in the Balkans. Years later, Philo's suspect intel proves to be valid and newly urgent after all, and the factory needs him in order to follow up on it. Otis sends a young British intelligence officer, Acherson (whose name evokes *Achilles' son*)⁹ with an elaborate masquerade in order to convince Philo to return to the fold. Like Neoptolemus, Acherson makes a show of his genuine contempt for Otis/Odysseus in order to gain Philo's trust. When Philo discovers he has been tricked, he refuses to accompany the spies to the promise of safety in England. His caustic curses and defiant rejection of the proffered “cure” echo Philoctetes' stubborn invective against the Greeks. Instead, Philo insists on returning to his homeland in the Soviet Union, despite the almost certain death that awaits him there. Only a last-minute ploy, like Heracles' appearance at the end of *Philoctetes*, persuades Philo to board the train that will bring him back to help his erstwhile allies in their struggle against the enemy.

This summary makes *Neutral Ground* seem like the perfect marriage between Sophocles and le Carré. Yet Stoppard's teleplay differs from both of its intertextual templates in striking respects. Le Carré's spy novels often drive home the contradictions between the vaunted ideals of Western democracy and the questionable actions of governmental agents employed to defend them. Characters try to justify extreme measures (including illegal searches, theft, involuntary extradition, unlawful imprisonment, torture, murder, etc.) by adducing their necessity for the security of freedom in the face of an unscrupulous enemy. Of course the effect of le Carré's art is to call into question the legitimacy of this rhetoric, but at least some characters profess to believe it. In Stoppard's play, however, any such justification for banishing Philo is noticeably absent. Otis's frank excuse, which Acherson swallows without objection, is that the risk of rehabilitating Philo was too great to his own job prospects in the factory. There is a marked lack of any ideological underpinning to the behavior of characters. This failure even to gesture toward a greater good to motivate the actions of any of the play's figures is flagrant not only when compared to contemporary spy fiction, but also in contrast to the work of Sophocles and even Stoppard himself. Sophocles' play attains much of its dramatic tension from the competing value systems of Neoptolemus (noble courage and upright heroism), Odysseus (pragmatic efficiency in ending the war), and Philoctetes (justified indignation and resentment). Characters articulate and

7 Cited phrases are Ulysses' formulations for government surveillance in Shakespeare's *Troilus and Cressida*, I.3., 200; III.3., 196-7.

8 In fact, the agency's front is a toy company, Toytown International, which proves a continuous source of sinister comedy throughout the teleplay.

9 It also echoes the compromised, controversial Cold Warrior, Dean Acheson.

develop these positions agonistically over the course of the play. Stoppard's own work, meanwhile, is also famous for eloquent and witty tirades in which his figures wax philosophical about conflicts between their motives and their morals.¹⁰ *Neutral Ground* excises the passionate convictions from Sophocles' characters and renders them all into cynical functionaries who do not bother to trot out the tired clichés about why their measures are necessary.

The emptying-out of ideology is shocking both because of the teleplay's espionage genre and because of its debt to Sophocles. The effect, however, is to displace the drama from a dialectic of three justifiable but incompatible value systems. Instead, the dynamic element that remains in Stoppard's reworking of *Philoctetes* is the action of sympathy. There are three important differences between pity in the Greek and British dramas. In Stoppard's teleplay, compassion takes on new gender roles, ceases to be a factor in character development, and finally replaces the *deus ex machina* of Heracles' divine intervention.

Odysseus tutors Neoptolemus in how to deceive Philoctetes by playing upon the old warrior's loathing for the Greeks in general and Odysseus in particular. Though the wily strategist knows that he cannot let himself be seen by Philoctetes for the ruse to work, he ends up having to enter the scene after Neoptolemus has successfully obtained the bow in an attempt to save his plan from ruin by the young man's pity. Acherson employs a similar strategy with Philo in *Neutral Ground*, gaining the old man's trust by revealing their mutual hatred for Otis. But the teleplay's audience never sees Otis teach Acherson how to play this role, nor is the American spy anywhere near the scene of persuasion with Philo. Instead, Acherson is accompanied by Carol, who seems to be his wife, but who is also later revealed to be a spy. This new female figure has two opposing functions in Stoppard's version of the Philoctetes story. For one thing, she is indispensable in Acherson's attempt to gain Philo's confidence. When Philo realizes this in the last minutes of the play, he is "stunned" (s.d.). "So much deception," he cries. "Was it all necessary?" "Why not?" Acherson replies, "It was Carol who got through your distrust, wasn't it?" (126).¹¹ The seeming innocence of Philo's flirtation with Acherson's bored young wife makes him believe they are acting in good faith. Hence erotic objectification and assumptions about female agency are instrumental to the success of the plot.

But Carol's presence is necessary not only as a sex object to lure Philo. Acherson also needs her to complete his mission. After a long night of hard drinking, Acherson manages to get Philo to confide in him about his grievances with Otis, and then returns to the room he shares with Carol. He is clearly disturbed.

ACHERSON: ... People like that ... what does one do about them?

(*The note in his voice brings her up.*)

CAROL: He upset you.

ACHERSON: He did a bit.

CAROL: You're sorry for him?

10 The very next teleplay printed after *Neutral Ground* in the collection of Stoppard's television plays, *Professional Foul* (which is dedicated to Vaclav Havel), is an excellent example of characters' incisive ruminations on their personal and political responsibilities.

11 Tom Stoppard. *Neutral Ground*: in: Tom Stoppard: *The Television Plays 1965-1984* (London: Faber and Faber, 1993).

ACHERSON: I suppose so.
 CAROL: You can't afford to be sorry for people. Not if there's nothing you can do about it.
 ACHERSON: He'd like to leave. I offered to put in a word for him at home, but he didn't go for that.
 CAROL: Oh ... perhaps he'll change his mind.
 ACHERSON: He doesn't like us.
 CAROL: He likes me. Let's not talk about him. (*She comes over to his bed, wearing only underwear, and kisses him tamely.*) It's better than the hotel now.
 ACHERSON: Is it?
 CAROL: More sordid. (*She kisses him again.*) Much better.
 (*He starts to respond.*) [End of scene, 111]

First-time viewers do not know that Carol is 'in' on the operation, and the scene can play as a dutiful wife comforting her hapless husband. Spectators who have witnessed Carol coldly leaving Acherson at the train station after the completion of their job at the show's end will re-read this scene quite differently. It is clear that Carol suspects Acherson to be wavering in his resolve to do what needs to be done. She first gives him a warning lesson about the limits of pity: "You can't afford to be sorry for people." And then she distracts him from his scruples with sex. Carol indeed offers her body "dutifully" here, but not in deference to a husband. She performs her duty to the agency by seducing Acherson away from the compassion that might impede his job with Philo. The stereotype of devoted wife is exchanged for that of a *femme fatale*.

Carol thus plays the role of Odysseus much more successfully than the wily Ithacan manages to do in Sophocles' tragedy. Odysseus ultimately fails to persuade either Neoptolemus or Philoctetes to go along with his plans. Carol easily manipulates both Acherson and Philo to comply with hers. Sophocles' play is one of competing father figures: both Odysseus and Philoctetes vie for the allegiance of Achilles' son. Stoppard's teleplay skews these paternity test dynamics by introducing a female figure who deflects the action of pity with calculated sexuality. In the eighteenth century, G.E. Lessing complained that French neo-classical versions of Greek tragedies inevitably tacked on a gratuitous love interest.¹² Just as these additions of innocent young maids speak volumes about the desires of eighteenth-century (male) audiences, Stoppard's *femme fatale* is indicative of the anxieties and fantasies surrounding the female imaginary of the twentieth century.

Yet the double-edged feminization of pity is not its only remarkable metamorphosis in *Neutral Ground*. In Sophocles' tragedy, compassion is the prime motivating factor for Neoptolemus' self-actualizing development. It is by observing the magnitude of Philoctetes' undeserved suffering that Neoptolemus comes to a conscious decision to act according to a code in stark contrast to the one Odysseus has advocated. Pity brings Neoptolemus to accept the mantle of his father's heroism and reject Odysseus' pragmatic deceptiveness. The young hero feels bad for having lied to Philoctetes, and in a powerful peripeteia, returns the bow he had tricked away from the injured warrior. In Stoppard's teleplay, meanwhile, though Acherson does feel sorry for the betrayed Philo, he never actually reverses course in an attempt to help him. The closest he comes is in a brief confrontation with his superior, Otis, about Philo's plight.

12 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon*. In: Gotthold Ephraim Lessing: *Werke*. Vol. 5/2 (Deutscher Klassiker Verlag: Frankfurt am Main, 1990), 43. In Chateaubrun's *Philoctète* (1755), Philoctetes has a daughter with whom Neoptolemus falls in love.

ACHERSON: ... He's a sick old man who probably shortened his life by the number of years he's worked for us and then got kicked out for his pains. You can't make it *good* now.

OTIS: (*Losing patience*) I'm not here to make things good. And nor are you. What the hell do you think I'm running—a compensations board? He was the victim of an accident and he wasn't insured, and it was a pity for him, and you don't like it. Well, I don't like it. But he can't go home now because the first time he gets drunk, or the third, or the fortieth, he's going to confide in someone again; and if they find out what it is we've got, then what we've got is no *good* any more. Do you understand *that*?

ACHERSON: Yes. Yes, I suppose I do. (120)

Like Odysseus, Otis is undisturbed by the hatred Acherson freely expresses toward himself. All he cares about is that the young spy "just deliver." To which Acherson duly acquiesces, "Oh yes, I'll deliver" (119). And deliver he does.

Spectators familiar with Sophocles' play will expect an equivalent to the moment when a repentant Neoptolemus returns the bow to the victimized Philoctetes. In *Neutral Ground* this turning point seems to come when Philo is about to board a train he thinks will take him to back to his homeland. At the last minute, "ACHERSON *stands up and with a sudden decision* [...] *shouts*: [...] Otis is on that train!" (124). Philo, incensed and hurt, spits in Acherson's face, just as Philoctetes initially reacted to Neoptolemus' sudden honesty. But a final exposé in the closing scene of the show reveals that Acherson's admission was part of a carefully scripted act. In an ultimate le Carré-esque twist, the seeming conversion to genuine authenticity proves to be one more layer of the spy's deception. Otis needs Philo to come voluntarily to England, and Acherson's sudden candor is the first step in a play to secure Philo's consent.

Thus Stoppard's play appears to jettison pity as an effective motivating force altogether. In the context of Cold War superpower politics, the teleplay would suggest, compassion is not only problematic, but entirely insufficient to effect any change even for individuals. *Philoctetes* is often read as a proto-*Bildungsroman* in dramatic form, and Stoppard's version nips any such interpretation in the bud. In so far as one reads *Neutral Ground* as a commentary on the potential of sympathy to accomplish moral growth and personal transformation, this conclusion is inevitable. Yet a closer look at the end of the teleplay reveals that compelling pity has not been entirely expunged, but rather has migrated away from the Neoptolemus figure to that of Philoctetes.

After seeming to warn Philo about the trap waiting for him on the train, Acherson plays a further scene with Carol and Otis in which he is severely reprimanded and warned of the dire consequences for his insubordination upon their return to Britain. Against his will, Philo begins to worry about Acherson's fate: "They'll break you for this" (127). Though he knows he may be being manipulated (Philo repeatedly begs Acherson for the truth), in the end he cannot bear the thought of causing the young man's punishment. At the last minute he "runs after Acherson as the train starts to move" (127). In the final analysis, therefore, pity does induce a character to make a startling and radical moral choice after all. But instead of the Neoptolemus-figure, it is the Philoctetes-character who is moved by pity. True, this is no pure or selfless brand of sympathy—Philo himself characterizes it as "blackmail." Yet without compassion for Acherson's imagined suffering, Philo would never have given up his determined course to return home and voluntarily joined the hated intelligence officers who had betrayed him.

In effect, pity itself is the *deus ex machina* in Stoppard's teleplay. In Sophocles' tragedy, no amount of persuasion, inducement, promise of cure, or rational argument

can prevail upon the embittered Philoctetes to board the boats of the Greeks. Only the divine intervention of Heracles' injunction from on high overcomes Philoctetes' traumatized obstinacy and cajoles him to embark with Odysseus to Troy. In *Neutral Ground*, the British and American agents do not even bother trying to convince Philo to join them for the sake of a greater good. By stripping away all ideological justification and rhetoric, Stoppard's teleplay lays bare the theatrical pity at the basis of Western democracy's extralegal operations of self-preservation. In order to retrieve the intelligence necessary to maintain their competitive edge over the enemy, the spies place their trust in one man feeling sorry for another. They engineer a scenario and play roles to goad Philo into hectic and unwilling pity. In this particular battle, coerced compassion—theatrical pity itself!—is the god in the machine that saves the day for the free world.

The political import of the play's reliance on pity will come into sharper focus when compared to the dynamics of compassion in another reworking of Sophocles' tragedy published in 1965. Though Heiner Müller's *Philoktet* shares the same setting, characters, and situation as Sophocles' *Philoctetes*, a brief summary of the action shows that its plot departs more radically from the ancient template than Stoppard's modern spy thriller. The German play roughly follows the Greek plot until the return of the bow, after which Neoptolemus ends up killing Philoctetes from behind, and Odysseus carries his corpse for its propaganda potential back to Troy. Clearly no humanistic *bildungsroman* is in the cards here. Yet in its dramatic constellation and artful language, Müller's play is decidedly Sophoclean. Each character has a distinct way of perceiving the world, and the three perspectives collide throughout the play. The verbal shards of these collisions fall into scintillating mosaics that make up the dialogue of the drama. The dizzying cleverness of the back-and-forth stichomythia and the powerful expressiveness of the longer speeches harken back to the style and vatic wisdom of Sophocles' tragedies.

After the play first premiered in Munich in 1968—it could not be staged in Müller's native East Germany until 1977—Western commentators delighted in it as a biting parody of Eastern Bloc communism. They saw Odysseus as the ultimate Stalinist functionary, Neoptolemos as the young idealist headed for corruption, and Philoktet as the individual broken by the system.¹³ Müller himself was surprised by these interpretations, and they are certainly far too reductive for his rich and multi-valent text. But the instinct to find in the characters three attempts to articulate and come to grips with irreconcilable world views is not off the mark. If Stoppard's figures stand out for their utter lack of ideological justification, Müller's characters wrap every intimation of action in language that invokes—while questioning the legitimate coherence of—justifying principles. Stoppard's ideological silence leaves bare the transformed actions of pity in the reworked myth. Müller's ideological surfeit allows each character to be pinned down in concrete utterances *about* pity, but can serve to hide the logic of sympathy as it plays out in the intersubjective performances of the figures. Attention to the characters' linguistic and performative rhetoric, however, reveals three important conclusions about both individual and communal compassion. First, personal sympathy in *Philoktet* and *Neoptolemos* devolves into self-pity. Second, though Odysseus

13 See Storch/Ruschkowski (ed.): *Lücke*, 122.

clearly diagnoses the egotistical foundation of individual pity, he himself works in the service of collective compassion. Third, the play offers and then deconstructs a common intellectual history from the ancient to the modern emotion of sympathy.

Before turning to the three characters Müller adopts from Sophocles, it is illuminating to see which ones he leaves out. A simple glance at the two *dramatis personae* makes a first important difference obvious: the chorus of sailors, the merchant, and Heracles are missing. Müller boils the conflict of the play down to its triadic core, removing any possibility of a divine intervention. Even more critical than the absent demigod for the dynamics of pity, however, is the removal of the sailors. The chorus in Sophocles' play amplifies the pity that Neoptolemus feels at Philoctetes' misery. Most fundamentally, the chorus doubles the external audience. As judging and commenting spectators to Neoptolemus' interactions with Philoctetes, they frame the action of compassion in a performative space. For Aristotle, the passions in general and pity in particular are always already interactive scenes between people.¹⁴ Sophocles' tragedy (re-)enacts sympathy as a performative configuration, and the chorus of sailors makes this reenactment visible.¹⁵ Müller's ridding the drama of this meta-theatrical layer opens the door to non-scenic conceptions of fellow-feeling. An individual's interiority became the commonly imagined locus for empathy by the twentieth century. As will become clear below, Müller's *Philoctet* both demonstrates and deconstructs this modern understanding of shared emotion.

In Sophocles, Philoctetes' first imperatives to the new stranger on his island are "take pity on me [...] speak to me" (227).¹⁶ These two commands draw an immediate connection between language and sympathy. The mere act of establishing communication sets up a stage on which compassion can be played out. Philoctetes will echo this initial plea many times during his speeches. Müller's *Philoctet* spurns pity. Before even hearing Neoptolemos speak, he asks "Mit welcher Sprache, Hund, lernstest du lügen/" (20).¹⁷ Language is equated with lying: to speak is to lie. In parallel rhetorical imperatives, *Philoctet* demands "Red, Grieche." Two lines later this becomes, "Lüg, Grieche." When *Philoctet* finally shuts up so that Neoptolemos has a chance to fulfill his request with speech (which incidentally does turn out to be a lie), *Philoctet* immediately counters, "Schweig, Grieche" (22-23).¹⁸ For Philoctetes, language creates the potential for scenes of emotion between people; for *Philoctet*, the precondition for communication is the inevitability of prevarication.¹⁹

14 See Aristotle: *Rhetoric*. Trans. John Freese (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982) II.8.

15 For the understanding of Aristotelian *mimesis* as reenactment, see Stephen Halliwell: *Aristotle's Poetics* (Chapel Hill: UNC Press, 1986), 128.

16 Sophocles: *Philoctetes*. Trans. David Grene. In: *Greek Tragedies*. Vol. 3, Ed. Grene and Lattimore (Chicago: Chicago University Press, 1960).

17 "With what language, dog, did you learn to lie/" Heiner Müller: *Philoctet* (Frankfurt: Suhrkamp, 1969). Cited parenthetically by page number. Translations mine. Line endings in the play often function as syntax indicators in lieu of punctuation, hence they are indicated in all citations with the forward slash. The spellings Philoctetes/*Philoctet* and Neoptolemos/*Neoptolemos* will differentiate below between characters without the tiresome repetition of Sophocles' Neoptolemus and Müller's *Philoctet*. The spelling of "Odysseus" unfortunately does not allow for this shorthand.

18 "Speak, Greek." "Lie, Greek." "Be silent, Greek."

19 For the relationship of lying and language in the play, see Rainer Nägele: "Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn." In: Storch/Ruschkowski (ed.): *Lücke*, 268-280. See also Markus Wilczek's insightful analysis of *Philoctet*'s language in *Das Artikulierte und das Inartikulierte* (Berlin: De Gruyter, 2012), 38-59.

This philosophy of language perhaps accounts for Philoktet's penchant for cursing. Whereas Philoctetes politely asks the stranger, "what countrymen may I call you without offense?" (222), Philoktet opens up with a burning blaze of insults, calling the newcomer "Ding," "Zweibein," "Hund," son of a bitch ("welche Hündin warf dich in die Welt").²⁰ Philoctetes is also generous with his insults, but only to those he knows to be his enemies, such as Odysseus. Philoktet lashes out at every human creature. Even the hope that the stranger might give him passage off of his rocky island, which for Philoctetes was a hesitant but passionate request, preceded by all manner of fawning and self-abnegation, becomes for Philoktet a contemptuous assumption that doesn't even merit the respect of an imperative, much less the civility of a question: "Sei der du bist, ein Lügner, Mörder, Dieb/ Du hast ein Schiff, mehr brauch ich nicht von dir/²¹ Yet the effect of all this sneering bile is fascinating to Neoptolemos, perhaps because of its contrast to Odysseus' persuasive rhetoric, and because curses seem to avoid the fate of falsehood with which Philoktet imputes all other types of language. Only curses can be true.

In Sophocles' play, Philoctetes asks after the health of the Greeks he knew, among them Thersites, "one quite unworthy but dexterous and clever with his tongue ... who never was content to speak once only, though no one was for letting him speak at all" (442-5). Müller's Philoktet fits this description perfectly, and in his verbose contempt for humanity is much more akin to Shakespeare's endlessly and creatively cursing Thersites than to Sophocles' Philoctetes. Yet whereas Thersites is the only character in *Troilus and Cressida* who tells the truth, Philoktet is the only figure in Müller's play who sees honesty as an impossible, fetishized chimera. If it is in fact true that no one can speak without lying, then even Philoktet's statements to this effect must veer off at cross-purposes. His claims about pity demonstrate this slippage quite nicely.

Far from entreating pity as Philoctetes does, Philoktet makes a point of decrying the uselessness of compassion and claiming not to feel it. "Den Staub in Fleisch wandelt kein Tränenguß."²² Tears of pity will never return life to the lifeless. Two lines later he claims, "Mein Aug hat Wasser nur für einen Leichnam/" (26).²³ The rhetorical implication of this phrase is that Philoktet feels pity for no one. Yet several pages earlier, when Philoktet is narrating the way he was injured in service to the Greeks, he complains "Und Griechen sahn und rührten keine Hand" (21).²⁴ In other words, the scene of pity that should have been triggered when his compatriots saw Philoktet's wound did not move them to help. There was a misfiring of pity: the sight of suffering did not move any body to action. In this passage that bemoans the failure of compassion, Philoktet continues, "Mit Augen siehst du was vom Griechen blieb / Ein Leichnam, der sich nährt von seinem Grab" (21).²⁵ In quick succession, Philoktet deplores the lack of pity and calls himself a corpse. With the echo of this passage in mind, Philoktet's later claim that would shed tears only for a dead body takes on a new resonance. Instead of merely denying all pity, Philoktet in effect admits to having only self-pity.

20 "Thing," "two-leg," "dog," "What bitch threw you into the world."

21 "Whoever you may be, a liar, murderer, thief / You have a ship, I don't need anything else from you/".

22 "No pouring of tears ever turned dust into flesh."

23 "My eye has water only for a corpse/".

24 "And the Greeks saw it and did not move a hand."

25 "With eyes you see what remained of the Greek / A corpse that nourishes itself from its grave."

Philoktet's language proves to be a lie, but one that tells a different truth. Furthermore, it is only by listening attentively to the lying language that the deflected truth of this lie is revealed.

In Sophocles' play, both Philoctetes and Neoptolemos are brought back to the original noble natures from which they had strayed, in the latter's case seduced by Odysseus' urgings to lying and deceit, and in the former's, compelled by years of hardship and the keenly felt experience of repeated treachery. Neoptolemos is restored to his upright nature by the action of pity for the sufferings of another, while Philoctetes is such a hard case that divine intervention is required. Philoktet for Müller remains incurable – that is, irreconcilable to a society that betrays and then courts him. But how does Neoptolemos' noble pity fare in Müller's play? Odysseus warns Achilles' son about the dangers of getting carried away by sympathy: "Fürchte sein Elend mehr als seinen Bogen./ Nur blind für seine Wunde heilst du die/ Nur taub für seinen Jammer stillst du den" (19)²⁶ Later on when he demands the bow from Neoptolemos, he says, "Gib seine andre Waffe mir, den Bogen/" (45).²⁷ If the bow is Philoktet's "other weapon," then his primary weapon is pity, and it proves even more potent than Heracles' bow. Yet Philoktet never asks to be pitied, nor in his pointed offensiveness acts in a way likely to inspire compassion. How then can weaponized sympathy work to realign Neoptolemos to his true nature? Again Odysseus provides a solution to the puzzle. When the eager young man asks what his mission is, Odysseus answers "Daß du in unsrer Sache dich nicht schonst" (12).²⁸ Neoptolemos replies that he's not afraid to die, and Odysseus counters that "Noch Andres das dir mehr sein mag als Leben."²⁹ It is quite literally the reflexive (and reflective) "dich" (yourself) that Odysseus wants Neoptolemos not to protect. That is, Neoptolemos should not take it easy on his precious conception of himself as noble warrior. Heroes of his ilk gladly sacrifice their lives for the sake of this self-conception and imagined reputation. When Achilles' son gives the bow back to Philoktet, he speaks not of pity or compassion, but admits that he does not want that "dein kommendes Geschick mir auch/ Wie dein vergangenes dem [Odysseus], die Hände fleckt."³⁰ He is concerned not so much for Philoktet as he is for his own self-understanding as a noble hero. Just as Philoktet's claimed lack of sympathy turns out to be self-pity, self-pity too is the driving force behind Neoptolemos' ennobling compassion.

Odysseus is the one character in Müller's piece who seems able to see through both positive and negative assessments of sympathy to recognize the self-pity engine at their core. His keen insight into the structure of compassion leads to its most damning denunciation: "Spuck aus dein Mitgefühl, es schmeckt nach Blut/" (45).³¹ In addition to the self-serving facets that he diagnoses in Neoptolemos' pity for Philoktet, Odysseus goes on to insist that individual compassion brings suffering and even death to others. "Und jeder Augenblick, versäumt hier, tötet/ In der entfernten Schlacht uns

26 "Fear his misery more than his bow / Only when blind to his wound can you heal it / Only when deaf to his wailing can you quieten it."

27 "Give me his other weapon."

28 "That you don't spare yourself in our cause."

29 "Something else that may be more to you than life."

30 "Your future fate to stain my hands as your past fate [stained Odysseus]."

31 "Spit out your compassion, it tastes like blood/".

einen Mann" (39).³² By giving way to his heroic pity for one man on Lemnos, Neoptolemos is selfishly sacrificing the lives of his comrades back at Troy. In both Sophocles and Müller, Odysseus is adamant about his commitment to an 'ends justify the means' policy, where his end is the speedy and successful conclusion of the war,³³ but Müller additionally makes Odysseus' overriding concern for the value of human lives (plural) explicit. Indeed the masses of soldiers are much more present in Müller's play than in Sophocles': in the German version Neoptolemus and Philoktet are needed by the Greeks not for any special powers they have or because of any mysterious oracles, but for the very practical reason that they can better incentivize and lead the troops from their respective homelands. Odysseus is motivated primarily by a calculus where the good of the many trumps sorrow for the few. Odysseus thus exhibits a pragmatic, social brand of compassion, where the survival and success of his fellow Greeks is an end that justifies many manners of means.

Yet the play cannot be boiled down to the simple old conflict between the rights of the individual and the needs of society. Neoptolemos does not end up killing Philoktet to serve the greater good. Instead, it is another mutation of pity that makes his murder necessary. Once Philoktet retrieves his bow while Neoptolemos and Odysseus squabble, he suddenly has the two men at his mercy. Like any good nemesis worth his weight in dramatic suspense, he does not kill his rival right away, but launches into several monologues first. Philoktet turns to Odysseus and adjures him to endure the suffering he has experienced on Lemnos. This remarkable speech culminates when Philoktet shoots a vulture with his bow to fall at the feet of Odysseus, demanding that the Ithacan should eat it and learn to scream and writhe in the agony of pain and isolation. In short, Philoktet desires not that Odysseus pity him, but rather that the *feel what he feels*. Philoktet demands empathy. This word was coined in English in 1907 as a translation for the German term *Einfühlung* (literally: feeling into) that had become an important terminological innovation in psychology and phenomenology around the turn of the century.³⁴ As opposed to the ancient understanding of pity as an external relationality (as Sophocles' *Philoctetes* demonstrates), "empathy" is prevalently understood as an internal subjective phenomenon. Rather than being constituted by an entire scene of relating people, it is the direct interior experience of another's feelings.

This conception of empathy was especially important for Freud, and took on a central role in his prescriptions for psychoanalysis. Though Philoctetes refuses to accept the older forms of pity, he still wants Odysseus to empathize with his trauma. In fact, Philoktet forces Odysseus into the role of therapist by coercing him to listen. Philoktet's speeches here mimic a Freudian "talking cure."³⁵ It would seem, then, that *Philoctetes* has duly translated the external Greek pity of *Philoctetes* into its modern manifestation as internal empathy. Yet the text resists this easy and plausible intellectual history with two unavoidable gestures. In the first place, this culminating speech during which Philoktet begins compelling Odysseus to experience his trauma is the

32 "And every moment wasted here kills / one of our men in the distant battle."

33 E.g., "What I seek in everything is to win ..." (1052).

34 For a good account of the terminological history, see Remy Debes: "From *Einfühlung* to Empathy." In: *Sympathy: A History* (Oxford: Oxford University Press, 2015), 286-322.

35 Though Philoktet's "talking cure" is meant to be lethal to the listening therapist.

moment of Neoptolemos' stunning peripeteia. The youth, who had only just returned the bow to Philoktet in a magnanimous gesture, now "takes up his sword and runs it through Philoktet's back" (50). The young idealist is willing to partake of pity, but the prospect of empathy is so dangerous that it requires him to murder its proponent. Even more perplexing, however, is the way Philoktet prefaces his mission to make Odysseus feel his pain. Neoptolemos offers his own life in place of Odysseus', and Philoktet refuses with this startling speech:

Auch brauch ich dein Gesicht
Zum Spiegel jetzt, daß ich den aufhörm seh
Mit deinen Augen eh du aufhörst auch.
Warum hat mir der Gott verweigert Augen
Zu sehen meine eignen sehnden Augen
Warum dem Augenblick die Dauer? Könnt ich
Sein letztes Bild aus deinen Augen graben
Dir aus den Ohren seinen letzten Schrei. (49)³⁶

This passage cites and subverts the classic Platonic image of coming to know oneself through one's reflection in the eyes of a friend.³⁷ But now Philoktet needs Neoptolemos' eye as a mirror for the expiring and suffering Odysseus. Philoktet requires a third party to witness his empathetic talking cure. The idealized interiority of empathy is revealed to entail a spectator from the beginning. The immediacy of internal feeling turns out to rely on the mediation of an externalized scene all along.

Appropriately enough for a play whose title character expounds a theory of language in which all utterances betray themselves and are deflected to other stages, Müller's *Philoktet* discloses contradictions in the core of both ancient and modern sympathy. The former cannot escape the logic of self-pity and the latter reneges on its promise of feeling another's emotions. The Aristotelian scene of pity collapses into the wish fulfillment of a single subject while modern interiority expands to involve a triangulated stage of inter-actors.

Now that the dynamics of sympathy have become visible in both adaptations of *Philoktetes*, it becomes possible to see their complementary political import. Two mid-century opponents of sympathy will help make Stoppard's relation to Müller in this respect even clearer. Bertolt Brecht's critique of the individual exercise of pity is evident in many of his works.³⁸ In *Die Maßnahme (The Measures Taken)*, a young communist provocateur in China fails in his mission to agitate for the revolution that will bring betterment to *all* oppressed workers because of his misguided pity for the few he encounters in person. The satirical treatment of Peachum's beggars' racket in the *Three-Penny Opera*, meanwhile, demonstrates how the arousal of pity is tantamount to the survival of capitalist society. For Brecht, individual compassion is a

36 "Also I need your face / for a mirror now, so that I can see him cease / with your eyes before you also cease. / Why did God deny me eyes / to see my own seeing eyes / why [did he deny] duration to the moment? If only I could / gouge his last image out of your eyes / [and] his last scream out of your ears."

37 See the end of *Alcibiades I*. This topos became a commonplace in the Renaissance, and is scattered throughout Shakespeare. Just think of Cassius' ploy to persuade Brutus in *Julius Caesar* ("I, your glass" I.ii., 68), or Ulysses' lesson to Achilles in *Troilus and Cressida* (III.3).

38 Brecht is also critical of the aesthetic production of sympathy in the theater [*Schriften zum Theater* (Frankfurt: Suhrkamp, 1957), 61-64]. The scenic composition of pity in *Philoktetes* pointedly invites a combined interrogation of aesthetic pity with its individual emotional make-up, but that is a task for another essay.

suspect emotion that props up the status quo and obstructs the necessary systemic change that could actually help people. Hannah Arendt, meanwhile, has no problem with individual or theatrical pity. In her comparative study of revolutions, however, she zeroes in on collective sympathy as one of the most decisive differences between what she saw as the success of the American and the failure of the French (and Russian) revolutions. In the latter, the rhetoric of sympathy for the teeming, suffering masses led to rash attempts to correct the sensationalized injustices. The drastic policies enacted to right these wrongs had unintended and unforeseeable consequences. Sympathy, then, led (circuitously but inevitably) to the Reign of Terror and the Stalinist purges.³⁹ Hence the communist Brecht condemns compassion for individuals and the liberal Arendt is suspicious of sympathy for the masses. Surprisingly, Stoppard's play echoes Brecht's critique while Müller's engages with Arendt's.

Neutral Ground ends up being an indictment of the invisible price paid for the survival of Western democracies. By making Philo's personal sympathy for Acherson the *deus ex machina* that saves the British and American intelligence operation, the play posits pity as a manipulative aesthetic that brings about the human sacrifice required to secure liberal democratic values from their enemies. Philo is the victim of and oblation to the free society that, in order to remain free, cannot grant him freedom. Pity is the coercive force that makes his immolation possible. A more Brechtian condemnation of individual compassion hand in hand with liberal democracy is hardly thinkable.

Müller's *Philoktet*, as seen above, provides a critical analysis of interpersonal pity and empathy that is even more nuanced and cogent than Brecht's. Yet it is difficult to arrive at a satisfactory reading of the political aspects of sympathy in the play. The West German scholars for whom Odysseus is a Stalinist functionary would certainly see Arendt's suspicion of collective sympathy vindicated in Odysseus' repeated concern for the masses of soldiers suffering and dying on the plains of Troy. His sympathy for the many then simply provides a rhetorical smokescreen to justify violence and deceit. Yet if one reads Odysseus as the "most important, most tragic figure in the play,"⁴⁰ then other vistas open up on Arendt's collective sympathy.

The justificatory force of mitigating and shortening the misery of common soldiers is only one of the uses to which Odysseus puts his sympathy with the masses. In fact, imagining how symbols and stories will make various factions of people feel is the primary mode by which Odysseus operates. This enlarging capacity to feel 'groupthink' explains his continued possession of Achilles' armor against the claims of Ajax and Neoptolemos (15), and it motivates his final act of schlepping Philoktet's body back to Troy. Odysseus is certainly no revolutionary. His sympathies for crowds serve instead to prop up and strengthen the powers that be. This complicates the simple bifurcation in Arendt's analysis of collective compassion. In his unhesitant willingness to bolster

39 See Hannah Arendt: *On Revolution* (New York: The Viking Press, 1963), 53-110. The American revolution, in contrast, was undertaken by a wealthier class for the sake of its own economic interests, and hence the framers of the constitution were able to spend their intellectual energies on the problem of creating lasting, balanced institutions that included mechanisms for gradual change rather than trying to fix all of society's inequalities in one fell legalistic swoop. Nevertheless, Arendt's view of the success of the American Revolution remains very critical, as the majority of citizens are left out of direct political deliberation and action.

40 Storch/Ruschkowski (ed.): *Lücke*, 122. This is Müller's own reading of Odysseus. One need not be subservient to an author's claims about her own work, of course, but they can at least invite one to read differently or again if they seem surprising.

the state with fabricated tales and skillful propaganda, Odysseus would seem to fulfil Arendt's dire prognostications for those who rely on group sympathy: they tend to stymie any open access to the kind of participatory discourse she holds necessary for true political action. The *deus ex machina* in *Philoktet* is the propagandistic use to which Odysseus puts Philoktet's corpse. The patriotic story he invents to motivate the soldiers will silence their questions and debate. Perhaps the tragedy of Müller's Odysseus is an Arendtian one after all: his adroit but necessary lies in the service of the commiserated multitude effectually block their potential participation in the political process.

Pity itself plays out the political tragedy of the two dramas. In *Neutral Ground*, which ignores collective pity, individual compassion is the unjust sacrifice that liberal democracy demands to secure justice for its citizens. In *Philoktet*, which reveals the insufficiency of ancient and modern conceptions of individual sympathy, the rhetoric of collective compassion, historically used to incite revolutions against unjust systems, instead serves to perpetuate the oppressive power of injustice. These roles of pity in maintaining the status quo mark the great difference of the modern dramas from Sophocles' *Philoktetes*. In the ancient tragedy, pity introduces the potential for change and moral growth. In both modern dramas, sympathy brings about the final *peripeteia* that allows the continuance of the existing system. In this way, the plays exhibit an attitude prevalent on both ideological sides of the Cold War: a sense that the prevailing order of things is inalterable.⁴¹ Remarkably, however, both plays lay this systemic inevitability at the feet of tragic pity.

In a criss-crossing of Cold War compassion, therefore, the communist theorist reveals what's at stake in the liberal democrat's tragedy, and vice versa. But the resulting chiasmus does not deliver a tidy lesson. Like Sophocles before them, Müller and Stoppard make legible the problems involved in the dynamics of pity. Spy thriller or Trojan myth, these 1960s versions of *Philoktetes* underscore the contradictions inherent in current conceptions of sympathy as well as the power imbalances implicit in constellations of its action in the world. Yet unlike Sophocles, the modern playwrights do not offer a vision of compassion that can offer hope despite its attendant troubles and pitfalls.

41 This fatalism forces a reevaluation of modern notions of the tragic. Christoph Menke has employed *Philoktet* in just such a rehabilitation of the tragic for modernity by stressing the ironical relation between play and judgment in great tragedies from Sophocles' *Oedipus* to Müller's *Philoktet*. See *Die Gegenwart der Tragödie: Versuch über Urteil und Spiel* (Frankfurt: Suhrkamp, 2005), 203-214. Stoppard's *Neutral Ground* invites a complementary reading in its generic play between spy noir and black comedy. The KGB agents, appropriately named Laurel and Hardy, seem to be on a collision course with Philo throughout the teleplay as the 'Sophoclean' scenes intercut with the sinister humor of the agents zeroing in on their target. In a final laugh, Acherson kills them both with what they think is a toy gun. The "toy factory" of the Western intelligence agency echoes the German pun between the meanings of 'Spiel' in Menke's title: play, game, and drama. The fatal weakness of the Soviet spies is their inability to see the real danger in pretend play.

„Kein Ich kommt auf, natürlich nicht.“ Identitätssuche und Ich-Konstitution in Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.*

1. Thema und Zugriff

„Was ist das: Dieses Zu-sich-selber-Kommen des Menschen?“¹ Dieses Zitat Johannes R. Bechers, das Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.* als Motto vorangestellt ist, trifft bereits mitten ins Herz des Textes: Es geht um die Suche nach dem, was man wirklich ist; um den Versuch, sein Ich zu hinterfragen, aber ebenso um Wege, es zu behaupten.

Auslöser und Ausgangspunkt des Erzählens ist der Tod von Christa T., die – rein körperlich betrachtet – an Leukämie stirbt. Entscheidend ist aber vielmehr, ob – und wenn ja: woran – sie psychisch zugrunde geht. In der Forschung gibt es dazu vor allem drei Ansätze: Dem einen zufolge scheitern Christa T.s Leben und ihre Ich-Konstitution, und zwar vor allem am Sozialismus bzw. am Widerspruch zwischen sozialistischem Ideal und sozialistischer Wirklichkeit.² Zu einer ganz anderen Interpretation kommen dagegen diejenigen Kritiker, die sich auf Kommentare und Interviews Christa Wolfs stützen, in denen sie sich gegen eine solch pessimistische Auslegung zu wehren gesucht hat.³ So erklärt sie etwa in einem Gespräch mit Wilfried F. Schoeller:

Ich möchte das Wort ‚Scheitern‘ für Christa T. gar nicht benutzen. [...] [S]ie hat in der Zeit, die ihr gegeben war, wirklich gelebt, wie sie es konnte und wollte. Ich weiß nicht, was man sonst als Selbstverwirklichung bezeichnen soll.⁴

Die plausibelste Auslegung scheint mir dagegen diejenige zu sein, die diese beiden Interpretationen gewissermaßen vereint, indem sie zwar von einem Scheitern Christa T.s am realen Sozialismus spricht, dieses jedoch durch das Nachdenken der Erzählerin relativiert und sogar ins Positive gewendet sieht: In diesem „[N]achdenken“ (N 9)⁵ über

-
- 1 Christa Wolf: *Nachdenken über Christa T.* Frankfurt/M. 2013, S. 7. Im Folgenden zitiert als N.
 - 2 Ein derartiges Verständnis des Textes hat zunächst dazu geführt, dass das Manuskript bis zur Veröffentlichung 1969 fast zwei Jahre beim Verlag lag, dass der Verleger sich genötigt sah, sich von der Autorin Christa Wolf zu distanzieren und dass die erste Auflage in der DDR schließlich so gering war, dass man von einem „quasi-Veröffentlichungsverbot“ (Alexander Stephan: *Christa Wolf.* München 1987, S. 91) sprechen muss. Für den Westen erschien dies als ein gefundenes Fressen, und so machten sich Presse und Literaturbetrieb auch dort häufig genau diese Lesart des Textes zu eigen. Cf. dazu zusammenfassend Antje Dising: *Erzählen als identitätsbildender Prozess in Christa Wolfs ‚Nachdenken über Christa T.‘ und ‚Kindheitsmuster‘.* Frankfurt/M. 2010, S. 29f.
 - 3 Cf. z.B. Wolfgang Knipp: *Zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in ausgewählten Romanen der DDR-Literatur. Anmerkungen zum sozialistischen Menschenbild.* Köln 1980, v.a. S. 390f., und Sonja Hilzinger: *Christa Wolf.* Stuttgart 1986, v.a. S. 43.
 - 4 Christa Wolf: „Ich bin schon für eine gewisse Maßlosigkeit. Gespräch mit Wilfried F. Schoeller“ [1979]. In: Christa Wolf: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche. 1959-1985.* Darmstadt/Neuwied 1987, S. 865-877, hier S. 866. Cf. auch N 206: „Nichts könnte unpassender sein als Mitleid, Bedauern. Sie hat ja gelebt. Sie war ganz da.“
 - 5 Cf. zu diesem Begriff Stephan, der von einem „dreifache[n] ‚Nachdenken‘ der Erzählerin [spricht], das ‚denken über‘ oder ‚erinnern‘, aber auch ‚nachfolgen im Denken‘ meinen kann“ (Stephan: *Christa Wolf*, S. 10).

Christa T.s Scheitern nämlich macht sich die Erzählerin (und indirekt auch die Autorin) ihr eigenes vergangenes Handeln bewusst, was zu einer so kritischen wie heilsamen Auseinandersetzung mit der eigenen Schuld, Anpassung und Verblendung führt – eine Aufgabe, die das Buch auf diese Weise auch an den Leser weitergibt.⁶

Diese Sichtweise möchte ich im Folgenden um einige Aspekte erweitern, die die Frage betreffen, woran Christa T. zugrunde geht. Ihr Leben ist meiner Lesart zufolge ein fortwährender Kampf um die eigene Identität, eine Folge von Zusammenbrüchen und dem Versuch des Widerstands gegen die destruktiven Kräfte.⁷ Ihre insgesamt vier Zusammenbrüche – der finale fünfte bedeutet ihren Tod – sind existenzielle Krisen, und zwar nicht in erster Linie des Körpers, sondern des Ich: „Ihr Körper hat [nur stets] [...] eher begriffen als ihr Kopf“ (N 27). Ihre Nöte manifestieren sich also zwar als physische Zusammenbrüche, diese sind jedoch Ausdruck tiefgreifender Identitätsprobleme,⁸ die meiner Meinung nach insbesondere durch den Widerspruch zwischen ihrem tatsächlichen Ich und ihrem Ich-Ideal bedingt sind, das durch den Nationalsozialismus wie durch den Sozialismus auf die Probe gestellt wird. Wenn es am Ende des Buches heißt, an Christa T.s Krankheit werde „[n]icht mehr lange [...] gestorben“ (N 215), ist damit also in Bezug auf die Physis fraglos die Hoffnung auf eine kommende Heilung von Leukämie gemeint. In Bezug auf die psychische Gesundheit wäre es meines Erachtens aber zu kurz gegriffen, diese Äußerung auf die Andeutung einer nahen Utopie zu reduzieren, in der keine Differenz zwischen Ideal und Wirklichkeit des Sozialismus mehr bestünde. Dies ist nur eine Seite der Medaille, während die andere, ebenso zentrale auf das Aussterben einer Generation von Menschen verweist, in denen die NS-Zeit ähnliche Wunden gerissen hat wie in Christa T. Um für diese Lesart zu argumentieren, werde ich im Folgenden den Text selbst in den Mittelpunkt stellen, womit ich mich gegen eine deutliche Tendenz in der Forschung wende, *Nachdenken über Christa T.* mit anderen Autoren und Schriften zu lesen.⁹

Dröschler hat darüber hinaus auf die enge Verbindung zu Ingeborg Bachmann hingewiesen, deren Erzählweise Christa Wolf ebenso als „Nachdenken“ bezeichnet habe (cf. Barbara Dröschler: *Subjektive Authentizität. Zur Poetik Christa Wolfs zwischen 1964 und 1975*. Würzburg 1993, S. 76).

- 6 Cf. z.B. Marion von Salisch: *Zwischen Selbstaufgabe und Selbstverwirklichung. Zum Problem der Persönlichkeitsstruktur im Werk Christa Wolfs*. Stuttgart 1975, S. 34-44; Christa Thomassen: *Der lange Weg zu uns selbst. Christa Wolfs Roman „Nachdenken über Christa T.“ als Erfahrungs- und Handlungsmuster*. Kronberg/Ts. 1977, S. 110-117, 198-212, 226; Dröschler: *Subjektive Authentizität*, S. 77, 90-94, 100-103; Regina Pecksen: *Schreiben als Lebensort – Zur literarischen Identitätsbildung Ingeborg Bachmanns. Mit einem Essay über Christa Wolf*. Stuttgart 1991, S. 277-279, 290.
- 7 Die Erzählerin spricht von einem Schwanken „zwischen mühelosen, glücklichen Aufschwüngen und schrecklichen Abstürzen“ (N 73). Dieses Urteil scheint mir jedoch zu positiv: Die Phasen des Glücks in Christa T.s Leben sind selten und Mühelosigkeit scheint es kaum jemals zu geben.
- 8 Auf die enge Verbindung zwischen physischen und psychischen Erlebnissen wurde in der Forschung zu Recht wiederholt hingewiesen, cf. z.B. Marion Schmau: *Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault*. Tübingen 2000, S. 226; Nikolaos-Ioannis Koskinas: *„Fremd bin ich eingezogen, fremd ziehe ich wieder aus.“ Von Kassandra, über Medea, zu Ariadne: Manifestationen der Psyche im spätesten Werk Christa Wolfs*. Würzburg 2008, S. 56. Koskinas folgert ganz in meinem Sinne: „Der kranke Körper steht nicht für die kranke Gesellschaft in der Prosa von Wolf [...]“. Die Symptome einer Krankheit sind [...] als Metaphern für die unlösbaren Konflikte des Individuums zu verstehen“ (ibid., S. 58).
- 9 Herangezogen wurden dazu vor allem Freuds Psychoanalyse (cf. z.B. Bernhard Greiner: „Die Schwierigkeit, ‚ich‘ zu sagen: Christa Wolfs psychologische Orientierung des Erzählens“. In: *DVjs* 55, 1981, S. 323-342; Bernhard Greiner: „Mit der Erzählung geh ich in den Tod: Kontinuität und Wandel des Erzählens im Schaffen von Christa T.“. In: Wolfram Mauser [Hrsg.]: *Erinnerte Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Würzburg 1985, S. 107-140), Blochs Theorie des Utopischen (cf. z.B. Andreas Huyssen: „Auf den Spuren Ernst Blochs.

Obwohl derartige Analysen natürlich zu wichtigen Erkenntnissen führen können, scheinen sie mir in der Vergangenheit doch nicht nur neue Perspektiven eröffnet, sondern den Text teilweise auch verstellt zu haben. Erst in einem Verzicht darauf wird der Blick frei für einen Aspekt, der bislang kaum beachtet worden ist: Auch die Erzählerin liegt mit ihrem Urteil über Christa T. nicht immer richtig. Obwohl sie sich redlich bemüht, ein möglichst objektives Bild von ihr zu zeichnen,¹⁰ ist ihr gleichzeitig doch bewusst, dass dieses Unternehmen nicht vollständig gelingen kann – und damit hat sie recht! In Schwierigkeiten gerät sie nämlich insbesondere deshalb, weil sie bei ihrem Nachdenken nicht unbeteiligt bleiben kann: „Wie man es erzählen kann, so ist es nicht gewesen. Wenn man es aber erzählen kann, wie es war, dann ist man nicht dabeigewesen, oder die Geschichte ist lange her, so daß einem Unbefangenheit leichtfällt.“ (N 79)¹¹

Ihr Mangel an Distanz ist allerdings nur natürlich: Da sie nur ein Jahr jünger ist als Christa T., hat sie vergleichbare Erfahrungen gemacht, die – ausgelöst durch das Nachdenken über Christa T. – auch bei der Erzählerin zu einer Infragestellung des eigenen Verhaltens und somit der Übereinstimmung von idealem und realem Ich führen. Sie *kann* sich also (wie die gleichaltrige Autorin selbst!) gar nicht aus der Gleichung herausnehmen, da es sich bei den Erlebnissen Christa T.s um generations-typische Erfahrungen und Probleme handelt. Um diese Schwierigkeiten zu begreifen, ist es unumgänglich, einen sehr genauen Blick auf Christa T. und die Gründe ihres Scheiterns zu werfen.

2. Schwierigkeiten der Analyse

Wie in der Forschung herausgearbeitet wurde, erschwert der Text einen klaren Blick auf Christa T. allerdings aus mehreren Gründen. Das Thema der Identitätsproblematik unmittelbar betreffend, liegen diese insbesondere in den Quellen der Ich-Erzählerin und in deren Präsentation, aber auch im Verhältnis zwischen Christa T., der Erzählerin und Christa Wolf.

Darüber, dass sich die Erzählerin auf drei unterschiedliche Formen von Quellen stützt, gibt sie offen Auskunft. Erstens ist dies eine Fülle von hinterlassenen Dokumenten Christa T.s: „Tagebücher, Skizzen, Beobachtungen, Geschichten, Titellisten, [...] Entwürfe und Briefe“ (N 43f.) sowie eine Unmenge loser Zettel und die Abschlussarbeit über Theodor Storm. Eine zweite „Möglichkeit, sich jenen Jahren zu nähern“ (N 167),

Nachdenken über Christa Wolf“. In: Klaus Sauer [Hrsg.]: *Christa Wolf. Materialienbuch* [1979]. Darmstadt/Neuwied 1983, S. 99-115; Jutta Marx: „Die Perspektive des Verlierers – ein utopischer Entwurf“. In: Mauser [Hrsg.]: *Erinnerte Zukunft*, S. 161-179), Benjamins IX. These zu Klees „Angelus Novus“ (cf. z.B. Ortrud Gutjahr: „Erinnerte Zukunft“. Gedächtniskonstruktion und Subjektkonstitution im Werk Christa Wolfs“. In: Mauser [Hrsg.]: *Erinnerte Zukunft*, S. 53-80) sowie die Kommentare der Autorin Christa Wolf selbst (cf. z.B. Dieter Sevin: „The Plea for Artistic Freedom in Christa Wolf's ‚Lesen und Schreiben‘ and *Nachdenken über Christa T.*: Essay and Fiction as Mutually Supportive Genre Forms“. In: *Studies in GDR Culture and Society* 2, 1982 [Proceedings of the Seventh International Symposium on the German Democratic Republic], S. 45-58).

10 Cf. z.B. N 68: „Kein Verfahren findet statt, kein Urteil wird gesprochen, nicht über sie noch über irgend jemanden sonst“.

11 Cf. auch N 138.

ist für die Erzählerin „die einfache Erinnerung“ (N 167). Drittens bekennt sie sich aber auch ausdrücklich „zur Freiheit und zur Pflicht des Erfindens“ (N 56).¹²

Problematisch daran ist vor allem dreierlei: Erstens läuft der Wahrheitsgehalt dieser drei Quellen der Erwartung genau entgegen. Der Erzählerin zufolge ist es nämlich gerade die Fiktion, die zum Kern Christa T.s vordringen kann, während sie sich sowohl ihrem eigenen Gedächtnis als auch den Quellen gegenüber zutiefst misstrauisch zeigt. „Die Farbe der Erinnerung trägt“ (N 9)¹³, und auch die schriftlichen Aufzeichnungen Christa T.s bieten in ihrer häufig literarischen Überformung kaum verlässliche Informationen. In dem Versuch, sich von dem bestehenden Bild von Christa T. zu befreien, um sie *richtig* sehen zu können, erscheint der Erzählerin die Fiktion deshalb als „wahrer“ als jeder andere Zugang.

Problematisch ist zweitens aber auch die Präsentation der Quellen, da die Erzählerin, dem assoziativen „Springen“ des Gedächtnisses entsprechend, stark anachronisch, an manchen Stellen sogar achronisch berichtet: „[D]ie Chronologie stört“ (N 131)¹⁴. Die zahlreichen Zeitsprünge, die enorme Spannung zwischen Dehnungen und Rafungen und vor allem das wiederholte Fehlen einer zeitlichen Einordnung der berichteten Episoden machen es schwierig – manchmal sogar unmöglich –, die Ereignisfolge genau zu erschließen.¹⁵

Dazu kommt als drittes Problem, dass über weite Teile des Textes nicht ausreichend markiert ist, aus welcher der drei Quellen des Findens, Erinnerns und Erfindens die Erzählerin jeweils gerade schöpft.¹⁶ Zusätzlich begünstigt durch den aphoristischen Stil und die häufig wechselnde Perspektive¹⁷ bleiben die Konturen der Tatsachen sowie der Figuren deshalb mitunter unscharf – und damit auslegungsbedürftig.

12 Fiktive Episoden entwirft die Erzählerin zum einen, wenn ihr keine ausreichenden Quellen über eine bestimmte Zeit oder ein bestimmtes Ereignis vorliegen: Manches „läßt sich [nur] vermuten mit einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit, so daß ich nicht zögere, es als wahr und wirklich wiederzugeben“ (N 78). Zum anderen kreiert sie (ebenso wie Christa T. selbst in ihren Aufzeichnungen) aber auch alternative Szenarien, die das wirklich Geschehene aus einer anderen Perspektive beleuchten (cf. Knipp: *Zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in ausgewählten Romanen der DDR-Literatur*, S. 366). Ganz ähnlich heißt es über Christa T.: „Sie vertrat unser Recht auf Erfindungen“ (N 205). – Zu dem Komplex Finden – Erinnern – Erfinden cf. Wolfram Mauer/Helmtrud Mauer: *Christa Wolf: „Nachdenken über Christa T.“*. München 1987, S. 31 ff.

13 Cf. auch N 71, 83 und 203.

14 Cf. auch N 79. Cf. dazu Ursula Ackrill: *Metafiktion und Ästhetik in Christa Wolfs „Nachdenken über Christa T.“, „Kindheitsmuster“ und „Sommerstück“*. Würzburg 2004, S. 23.

15 Obwohl die Erzählerin insgesamt von einem späteren Standpunkt aus erzählt, eröffnet sich durch die Integration der Erinnerungen und der Schriftstücke Christa T.s geradezu ein Nebeneinander der Zeiten, in dem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wiederholt überlagern.

16 Klar durch Kursivierung gekennzeichnet sind lediglich die direkten Zitate aus den Manuskripten Christa T.s. Erfundene Alternativen werden zwar ebenfalls wiederholt als solche benannt, an vielen Stellen lässt sich aber nicht abschließend klären, ob die Erzählerin ihre eigene Erinnerung wiedergibt oder ob es sich um etwas komplett Erfundenes bzw. einen Traum handelt (cf. z.B. N 199).

17 Cf. z.B. N 30: „Schon wieder kann *man* nicht mehr tun, was man gestern noch getan hätte, ‚Kalle‘ rufen und winken. Den Feuerstein hochhalten, den er *mir*, vorige Woche erst, gegeben hat, sein Abschiedsgeschenk. Aber als einziger sieht der Zigeunerjunge *das Kind*“ (eigene Hervorhebungen). Dazu kommt, dass Christa T. und die Erzählerin sowohl als Subjekt wie auch als Objekt der Erzählung fungieren können: Die Erzählerin erzählt von Christa T. (sie ist also meist Subjekt), sie erzählt aber gleichzeitig auch von sich, d.h. ihrem vergangenen Ich (und ist damit Objekt). Ebenso ist Christa T. meist der Gegenstand der Erzählung (ist also Objekt), sie tritt durch die Zitate aber gleichzeitig wiederholt selbst als Subjekt der Erzählung auf – ganz abgesehen davon, dass die Erzählerin wiederholt aus der Innenperspektive der Figuren berichtet. Cf. dazu insgesamt die profunde Analyse von Thomassen: *Der lange Weg zu uns selbst*, S. 47-85.

Ähnliches gilt auch für den zweiten großen Problemkomplex in Bezug auf die Frage der Identität, nämlich das Verhältnis von Christa T., der Erzählerin und Christa Wolf. Denn auch wenn der Sachverhalt zunächst eindeutig erscheint – die fiktive Christa T. ist der Gegenstand der Erzählung der fiktiven Ich-Erzählerin, und beide sind Teil der fiktionalen Erzählung der Autorin Christa Wolf –, gibt es eine Reihe von Aspekten (wie etwa die große Übereinstimmung bezüglich des Lebenslaufs), die diese klaren Grenzen verwischt, sodass in der Forschung wiederholt die (partielle) Identität der drei Frauen behauptet wurde.¹⁸

Ich werde im Folgenden dagegen konsequent zwischen den drei Frauen unterscheiden.¹⁹ Dass sich Christa T., die Erzählerin und Christa Wolf so ähnlich sind,²⁰ ist meines Erachtens kein Zeichen für deren Identität, sondern vielmehr dafür, dass Christa Wolf in ihrer Erzählung ein Schicksal präsentiert, das die Generation, der alle drei Frauen angehören, in besonderem Maße betrifft: Sie alle stehen aufgrund ihrer Erfahrungen in der NS-Zeit und der DDR vor dem Problem einer Identitätssuche und Ich-Konstitution unter erschwerten Bedingungen.

Somit lässt sich bereits an dieser Stelle sagen, dass es sich bei *Nachdenken über Christa T.* um ein hochkomplexes Gefüge handelt, das das Thema Identität auf verschiedenen Ebenen diskutiert und hinterfragt.²¹ Im Folgenden werde ich nun versuchen, Christa T.s Schwierigkeiten mit dem eigenen Ich chronologisch den fünf Zusammenbrüchen folgend nachzuvollziehen und dabei auch die generationsspezifischen Probleme zu beleuchten, die anhand dieses Einzelschicksals verdeutlicht werden.

3. Die erste Begegnung – Schulzeit

Christa T. und die Erzählerin begegnen sich (wohl 1943) zum ersten Mal, als Christa T., knapp 16 Jahre alt, neu in die Klasse der Erzählerin kommt.²² Obwohl die Erzählerin zu

18 Cf. z.B. Pecksen: *Schreiben als Lebensort*, der zufolge „Christa Wolf ein widersprüchliches Gespräch mit ihren Teil-Identitäten (Ich-Erzählerin – Christa T.)“ (S. 278f.) führt. Cf. zusammenfassend zu dieser Diskussion Ackrill: *Metafiktion und Ästhetik in Christa Wolfs „Nachdenken über Christa T.“, „Kindheitsmuster“ und „Sommerstück“*, S. 20-22; Dröscher: *Subjektive Authentizität*, S. 78-81. Dröscher selbst spricht etwas vorsichtiger von einer „starke[n] Identifizierung der Autorin mit der Erzählerin“ (ibid., S. 80). Christa Wolf selbst hat diese Spekulationen im Übrigen eher befeuert als unterbunden, cf. etwa die Äußerungen im „Selbstinterview“ (Christa Wolf: „Selbstinterview“. In: Christa Wolf: *Lesen und Schreiben. Aufsätze und Betrachtungen*. Berlin/Weimar 1973, S. 80-84, v.a. S. 81).

19 Von einer schlichten Identität Christa Wolfs und der Erzählerin abzusehen, gebietet schon die narratologische Grundannahme einer Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler. Auch Christa Wolfs eigene, höchst zweideutige Bemerkungen im Selbst(!)-Interview stellen keine Grundlage für eine gegenteilige Annahme dar (cf. dazu Thomassen: *Der lange Weg zu uns selbst*, S. 25-28). Ebenso lässt sich die Identität von Christa T. und der Erzählerin nur unter der Missachtung diverser Textbelege behaupten, die die Unterschiede in den Biographien – etwa die entscheidende Tatsache, dass die Erzählerin in den 50er Jahren wesentlich angepasster und unkritischer war und erst durch den Tod Christa T.s zum Nachdenken über ihr eigenes Verhalten angeregt wurde – klar zum Ausdruck bringen (cf. Dröscher: *Subjektive Authentizität*, S. 84-85).

20 Cf. N 61, wo Gertrud Born/Dölling zur Erzählerin sagt: „Du denkst wie sie [Christa T.]“. Cf. auch N 62.

21 Zu dem Spiel mit Identitäten gehören darüber hinaus auch die Spekulationen über eine reale Christa T., zu denen Christa Wolf ebenfalls ihren Teil beigetragen hat, cf. z.B. die kryptische Vorrede (cf. Thomassen: *Der lange Weg zu uns selbst*, S. 21-22) und erneut das „Selbstinterview“ (Wolf: „Selbstinterview“, S. 80). Auch dass Christa Wolf *Nachdenken über Christa T.* ohne eine Gattungsangabe veröffentlicht hat, verstärkt die Vermutung eines Ineinanderfließens von Realität und Fiktion.

22 Genauer gesagt behauptet die Erzählerin, Christa T. „erscheine“ – „anders möchte ich es nicht nennen“ (N 12).

Beginn ein geradezu aggressives Desinteresse gegenüber Christa T. an den Tag legt, fühlt sie sich doch gleichermaßen von ihr angezogen: Die „Neue“ ist anders. Vor allem von ihrer Selbstsicherheit und Unangepasstheit zeigt sich die Erzählerin beeindruckt:

[W]ie diese Neue mit unserer Lehrerin umging. Wie sie die bei der Stange hielt. Wie sie aus dem Verhör, das in der Ordnung gewesen wäre, eine Unterhaltung machte und wie sie auch noch bestimmte, worüber man sprechen wollte. [...] So hörte sich die Stimme der Lehrerin an, wenn sie nachgab, das hatten wir noch nicht. (N 13)

Auffällig ist darüber hinaus aber auch ihre Unabhängigkeit und Selbstständigkeit: „Sie bewarb sich übrigens nicht um Aufnahme. Nicht um freundliche, nicht um widerwillige. Um gar keine. [...] Die Wahrheit war: Sie brauchte uns nicht. Sie kam und ging, mehr ließ sich über sie nicht sagen.“ (N 14)²³ Dass sie dem kollektiven „Wir“ der Klasse ihr „Ich“ entgegenstellt, zeigt sich dabei insbesondere an ihrem Blick:²⁴ Den „hingebenden Blicken“ (N 19), die ihre Klassenkameradinnen auf die Lehrerin richten, setzt sie ihren „gründlichen“ (N 20), geradezu „aufsässig“ (N 12) wirkenden Blick entgegen, mit dem sie versteht, hinter die Fassaden zu sehen.²⁵ Besonders eindrucksvoll zeigt sich dies in der Passage, in der sich die Lehrerin unter dem Blick Christa T.s auch für die Erzählerin verwandelt:

Christa T. sah sich nach unserer Lehrerin um, ich auch. Da war ihr Gang nicht mehr ausgreifend, sondern selbstgerecht, und die hoch in die Waden hinauf gestopften Strümpfe waren häßlich gestopfte Strümpfe und nicht das stolze Opfer einer deutschen Frau im textilarmen fünften Kriegsjahr. Ich blickte erschrocken Christa T. an, als sei es an ihr, das Urteil zu sprechen. Sie ist berechnend, sagte sie im Ton einer Feststellung. – Das wollte ich am liebsten nicht gehört haben, aber ich fühlte, sie sah die Dinge, wie sie waren. Sie hatte recht. (N 19)²⁶

Doch das alles mag außergewöhnlich sein, es ist aber nicht der entscheidende Grund dafür, dass die Erzählerin ihre ablehnende Haltung gegenüber Christa T. aufgibt. Auslöser dafür ist vielmehr ein lauter Ruf, den Christa T. mitten auf der Straße unvermittelt ausstößt: „Sie blies ihre Trompete“ (N 15). Ab diesem Moment weiß die Erzählerin, dass sie teilhaben will „an einem Leben [...], das solche Rufe hervorbrachte, hooohaahoo, und das ihr [Christa T.] bekannt sein mußte“ (N 18). Auch wenn sich Christa T. ihrer Wirkung, wie es ausdrücklich heißt, „nicht bewußt“ (N 20) ist, ist die Tatsache, dass sie offenbar „eine Vision von sich selbst“ (N 138) hat, für die Erzählerin so beeindruckend, dass sie Christa T. nun „unverhohlen“ (N 22) ihre Freundschaft anbietet.

23 Dies bedeutet allerdings nicht, dass Christa T. kein geselliger Mensch wäre. Entscheidend bleibt Zeit ihres Lebens allein, dass sie die Abhängigkeit im Verhältnis zu anderen selbst wählen kann: „Ich bin kein Einsiedler, Du kennst mich. Aber kein Zwang darf dabei sein, es muß mich zu ihnen drängen“ (N 87; cf. auch schon N 20).

24 Auch ihr Gang ist aufschlussreich, cf. z.B. N 19-20: „Sie [...] lief ihre Figuren auf unserem viereckigen Schulhof, die auf schwer bestimmbare Weise von den unseren abzuweichen schienen“.

25 Knipp spricht diesbezüglich von Christa T.s Fähigkeit „zur rationalen und sensiblen, nicht verklärenden Wirklichkeitsrezeption“ (Knipp: *Zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in ausgewählten Romanen der DDR-Literatur*, S. 368). Cf. dazu auch Koskinas, der völlig zu Recht darauf hinweist, dass „Sehen in der Konzeption der Autorin immer ein Synonym von Erkennen“ (Koskinas: „*Fremd bin ich eingezogen, fremd ziehe ich wieder aus.*“, S. 49) ist. Cf. auch N 106: „Dann werde ich sie vielleicht sehen: so, wie sie sein wollte und also war. Aber wie ich diesen Bericht auch in die Länge ziehen mag, mir scheint ausgemacht, daß der Augenblick, sie zu sehen, nach seinem Ende eintreten wird.“

26 Wichtig ist, dass sich Christa T. also offenbar nicht vor Festlegungen scheut. Cf. dazu auch schon N 12, wo sie ohne Zögern ihren Namen nennt – Festlegungen, die für sie später zum Problem werden.

4. Die Vorgeschichte – Kindheit Christa T.s

Doch wie ist Christa T. überhaupt zu der unangepassten und selbstgewissen Person geworden, als die sie sich der Erzählerin hier präsentiert? „Über die Quellen dieser Kraft spricht das Buch nicht“²⁷, zumindest nicht ausdrücklich. Dennoch erfährt der Leser anhand von Christa T.s „Skizzen über ihre Kindheit“ (N 70) von drei prägenden Erfahrungen, die – so lässt sich vermuten – der Erzählerin und der Autorin ebenfalls nicht fremd sind: Erstens wird das Kind Christa T., genannt Krischan²⁸, schon früh mit Gewalt konfrontiert. Als der Pächter ihren Kater grausam ermordet, indem „er ihn an die Stallwand knallt“ (N 29), brennt sich ihr diese Szene unauslöschlich ins Gedächtnis ein: „Das weiß man nun auch, wie es sich anhört, wenn Knochen knacken, wenn etwas, was eben noch lebendig war, dumpf zu Boden fällt.“ (N 29) Dieses prägende Erlebnis, das Christa T. „die andere Welt [...] [zeigt], die dunkle“ (N 28), löst in ihr ein „Mißtrauen gegen den hellen Tag und die glatten Gesichter“ (N 29) aus. Zu einem Zusammenbruch kommt es jedoch nicht: Es handelt sich um kein Trauma des Ich, sondern um eine Erschütterung über das Andere.

Die Erfahrung der Differenz zwischen dem Ich und dem Anderen ist dementsprechend die zweite zentrale Erfahrung, die Krischan macht. Als aus ihrem Dorf Zigeuner abtransportiert werden, entdeckt sie: „Der Schmerz kann noch größer werden. ICH, denkt das Kind, ICH bin anders.“ (N 30)

Drittens erfährt Christa T. aber auch, dass sie im Schreiben Trost und Halt finden kann: „*Ich möchte gerne dichten und liebe auch Geschichten.* Die Zehnjährige im Ton einer Feststellung. Dichten, dicht machen, die Sprache hilft.“ (N 24)²⁹ Die Worte der Erzählerin lassen an zweierlei keinen Zweifel: Erstens dient Christa T. das Schreiben als Schutz des Inneren gegen die Bedrohungen der Außenwelt.³⁰ Zweitens betont die wiederholte Formulierung „im Ton einer Feststellung“³¹ aber auch die Sicherheit des Ich in Bezug auf sich selbst, sein Wollen und seine Meinung.

Doch von all dem weiß die Erzählerin noch nichts, als sie Christa T. ihre Freundschaft anträgt. Und sie weiß immer noch nichts davon, als sie Christa T. 1952 wieder sieht, nachdem sich die beiden durch die Flucht im Januar 1945 aus den Augen verloren hatten.

5. Erster Zusammenbruch – Flucht und Wiedersehen

Bei diesem erneuten Aufeinandertreffen stellt sich schnell eine Form „der alten oder schon der neuen Vertrautheit“ (N 33) ein.³² Dennoch ist das entscheidende an ihrem

²⁷ Mauser/Mauser: *Christa Wolf: „Nachdenken über Christa T.“*, S. 57.

²⁸ Auffällig an den Erzählungen über die Kindheit sind die wiederholten Ausgliederungen aus dem Kreis des Weiblichen. So wird Christa T. nicht nur als der „halbe[...] Bengel mit dem Jungennamen“ (N 25) bezeichnet, sie zählt sich auch selbst zum Kreis der Jungen: „Krischan als einziges Mädchen in der Jungenshorde, Krischan, den anderen Langhaarigen stolz entgegnetretend: Mäkens spielen nich mit!“ (N 26)

²⁹ Cf. auch N 28: „Zehn Jahre alt, ausgeschlossen aus der Gesellschaft der anderen wegen Ungezogenheit, da ist das Büchlein, mit Blümchenseide bezogen. Da ist der Trost entdeckt: in den geschriebenen Zeilen.“

³⁰ Cf. dazu auch Thomassen: *Der lange Weg zu uns selbst*, S. 138-140.

³¹ Cf. die bereits zitierte Passage in N 19 über die „Verwandlung“ der Lehrerin.

³² Das Wiedersehen kommt Christa T. und der Erzählerin vor wie ein „Wunder“ (N 32, 33). Später, beim Tod von Christa T., wird die Erzählerin dann über „die nahe Verwandtschaft von Wunder und Wunde“ (N 212) reflektieren.

Gespräch weniger das Gesagte als das, was ungesagt bleibt: „Wir gebrauchten und mieden die gleichen Wörter“ (N 35). Das, worüber sie nicht sprechen können, bildet eine auffällige „Lücke“ (N 34), sie begegnen sich nur „mit halben Sätzen“ (N 33): „[Wir t]aten, als wollten wir wirklich wissen, was aus allem geworden war, sagten aber nicht viel dazu, dadurch verrietten wir uns.“ (N 34)

Da das Unangesprochene aber das Entscheidende gewesen wäre, schickt die Erzählerin Christa T. und ihr altes Ich noch einmal auf den Weg, um ihr „eigentliches Gespräch“ (N 34) zu führen: „[D]en Weg vom Kaufhaus zum Bahnhof müssen wir noch einmal gehen, uns andere Worte sagen, den Mut endlich finden, aus unseren halben Sätzen ganze zu machen, die Unschärfe aus unserer Rede tilgen“ (N 35f.). Was aber ist das Thema des Gesprächs, wie es stattfinden hätte sollen? Was ist in der Zwischenzeit von sieben Jahren passiert, worüber sich nicht sprechen lässt?

Ins Zentrum stellt die Erzählerin dabei nicht etwa die traumatischen Ereignisse auf der Flucht oder das mühsame Zurückfinden in die Normalität, sondern die Scham über die einstige eigene Begeisterung gegenüber dem NS-Regime und die damit verbundene Erkenntnis, wie wenig scharf die Grenze zwischen den Verbrechern – den anderen – und dem eigenen Ich in Wahrheit gewesen ist:

Den Schnitt machen zwischen ‚uns‘ und ‚den anderen‘, in voller Schärfe, endgültig: das war die Rettung. Und insgeheim wissen: Viel hat nicht gefehlt, und kein Schnitt hätte ‚das andere‘ von uns getrennt, weil wir selbst anders gewesen wären. Wie aber trennt man sich von sich selbst? Darüber sprachen wir nicht. Aber sie wußte es, Christa T., wie sie neben mir ging über die windigen Plätze [...]. Sie kannte diese Schuldlosigkeit aus Mangel an Erwachsensein. (N 36)³³

Zur Verdeutlichung lässt die Erzählerin Horst Binder zwischen ihnen „auferstehen“ (N 36), den Jungen, der seinen eigenen Vater angezeigt hatte. Dies zwingt sie zu den entscheidenden Fragen:

Wir könnten uns fragen, warum wir verschont geblieben waren, warum uns die Gelegenheiten nicht zuge-
trieben waren. Welche denn hätten wir ergriffen: Alle, keine? Und was wußten wir von uns, wenn wir das
nicht wußten? Diese entsetzliche Dankbarkeit über den Mangel an Gelegenheit wird man nicht vergessen.
Und diesen Argwohn gegen den Erwachsenen in sich ... (N 37)

Wichtig ist, dass die Erzählerin an dieser Stelle von einer kollektiven Erfahrung spricht: Nicht von einem Ich und seinen Erlebnissen ist die Rede, sondern von einem „Wir“. Die Berechtigung dieses Vorgehens scheint Christa T.s Verhalten in der SBZ zu bestätigen:

[S]ie schrie. [...] Der Reiter, hinter dem nichts lag als ein zufällig fest gefrorener See, fiel tot vom Pferd, als er erfuhr, was er hinter sich hatte. Sie schrie nur, das ist nicht zuviel. Sie verbrannte ihre alten Tagebücher, da gingen die Schwüre in Rauch auf und die Begeisterungen, deren man sich nun schämte, die Sprüche und Lieder. Die Lebenszeit wird nicht ausreichen, wieder davon sprechen zu können, *ihre* Lebenszeit nicht. Für diese Sache bis zum Schluß die halben Sätze ... (N 38)

Die entscheidende Frage muss hier allerdings lauten: Woher weiß die Erzählerin von diesen Gefühlen Christa T.s., wenn sie doch „bis zum Schluß“ nicht darüber sprechen

33 Wilke kommentiert: „In diesem Absatz verhandelt Wolf die psychoanalytischen und philosophischen Modelle, die den Prozeß der Individuation als Abspaltung von anderen erklären, denn genau diese Unmöglichkeit, sich von anderen scharf abzugrenzen im Prozeß der Selbstwerdung, wird hier von den zwei Frauen erfahren und im narrativen Prozeß problematisiert“ (Sabine Wilke: *Ausgraben und Erinnern. Zur Funktion von Geschichte, Subjekt und geschlechtlicher Identität in den Texten Christa Wolfs*. Würzburg 1993, S. 82).

konnte?³⁴ Meines Erachtens spricht vieles dafür, dass die Erzählerin hier ihre eigenen Erfahrungen auf Christa T. projiziert: Christa T.s halbe Sätze werden durch das ergänzt, was sich hinter den eigenen unausgesprochenen Sätzen der Erzählerin (und wohl auch der Autorin) verbirgt. Doch wie weit trägt dieses Vorgehen?

Unbezweifelbar ist, dass es sich bei den traumatischen Erlebnissen des Krieges und der Flucht, vor allem aber bei der schwierigen Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit in der NS-Zeit um keine individuelle, sondern um eine die gesamte Generation betreffende Problematik handelt.³⁵ Allerdings übersieht die Erzählerin durch ihr Schlussverfahren auch einen wesentlichen Unterschied: Das Wissen darum, wie nahe der Abgrund war, hat Christa T. wesentlich mehr erschüttert als sie selbst. „Damals brach sie zusammen“ (N 38) – doch das weiß die Erzählerin bei ihrem Wiedersehen noch nicht. Für Christa T., die sich gerade durch ihre Unangepasstheit auszeichnete, die dem Kollektiv ihren Eigensinn entgegenstellte³⁶ und die ein Ideal, „eine Vision von sich selbst“ (N 138) hatte, führt der Gedanke, sich von den anderen vermutlich nur durch den glückhaften „Mangel an Gelegenheit“ unterschieden zu haben, zu einer fundamentalen Infragestellung des Ich.³⁷ Ihr kann die „Rettung“, der „Schnitt [...] zwischen ‚uns‘ und ‚den anderen‘“ deshalb nicht wie der Erzählerin „in voller Schärfe, endgültig“ (N 36) gelingen. Mit einer „Schuldlosigkeit aus Mangel an Erwachsensein“ (N 36) kann sich Christa T. also nicht trösten, und so verfestigt sich in ihr vor allem der „Argwohn“ (N 37) gegen sich selbst: Durch die Unsicherheit darüber, wie sie in einer entsprechenden Situation gehandelt hätte, gerät das Bild, das sie von sich hat, ins Wanken.³⁸

Wie stark Christa T. dadurch bei ihrem Wiedersehen mit der Erzählerin verändert ist – und wie wenig die Erzählerin dies wahrhaben will –, zeigt sich in der Beschreibung ihres Ganges: „Christa T. ging leicht nach vorn geneigt, wie gegen einen schwachen, aber dauerhaften Widerstand, an den man sich gewöhnt. Ich schob es auf ihre Größe. War sie nicht immer schon so gegangen?“ (N 34) Dass die Erzählerin hier die Augen vor der Realität verschließt, weil der Wunsch zu groß ist, dass Christa T. immer noch diejenige ist, „die in jedem beliebigen Augenblick, jetzt gleich, mitten auf der belebten Straße, [...] ihren Schrei ausstoßen konnte: Hooohaahooo ...“ (N 35), wird im unmittelbaren

34 Dass diese Frage in der Forschung bislang nicht gestellt wurde, hat dazu geführt, dass Wolfram und Helmut Mauser Christa T. als eine Person beschreiben, „die dem Faschismus gegenüber keine Anfälligkeit zeigte“ (Mauser/Mauser: *Christa Wolf: „Nachdenken über Christa T.“*, S. 38), während Diesing sie sogar als „glühende Verehrerin des Hitler-Regimes“ (Diesing: *Erzählen als identitätsbildender Prozess in Christa Wolfs „Nachdenken über Christa T.“ und „Kindheitsmuster“*, S. 100) bezeichnet. Dröschner wiederum spricht von einer „unbewußte[n] Verstrickung in den Faschismus“ (Dröschner: *Subjektive Authentizität*, S. 86).

35 Cf. *ibid.*, S. 85-87.

36 Cf. auch schon ihr beginnendes Umdenken auf der Flucht: „Die hier sitzen, sind Verfluchte, und ich mit ihnen. Nur daß ich nicht mehr aufstehen kann, wenn das Lied nun kommt: Da ist es. Ich bleibe sitzen. [...] Ich hebe den Arm nicht mehr. [...] Ich singe nicht mehr mit“ (N 27).

37 Quernheim fasst in Bezug auf die Horst-Binder-Episode treffend zusammen, dass sie den Blick vor allem auf die Auswirkungen lenke, „die das Wissen um die Teilhabe an den Idealen jener Zeit trotz aller versuchten Ignoranz und Verdrängung hatte; denn die Vergangenheit wirkte weiter im Tribunal gegen das eigene Ich, in dem sich das Mißtrauen, der Wunsch nach Selbstbestrafung und Selbsterstörung, die bohrende Schuldfrage, Selbsthaß und Zynismus spiegeln“ (Mechthild Quernheim: *Das moralische Ich. Kritische Studien zur Subjektwerdung in der Erzählprosa Christa Wolfs*. Würzburg 1990, S. 34).

38 Von den Auswirkungen dieser generationsspezifischen Frage schreibt auch Max Frisch: „Die tausend Geschichten, die man uns erzählt, haben mich mehr und mehr unsicher gemacht, wie ich mich in einer ähnlichen Lage selber verhalten hätte. Sie haben uns erschüttert. Ich meine damit nicht eine Rührung, eine vorübergehende Stimmung, sondern eine durchaus bleibende Veränderung. Sie haben unser Vertrauen in die eigene Menschlichkeit erschüttert“ (Max Frisch: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Frankfurt/M. 1976-1986, Bd. II, S. 337).

Vergleich mit der Beschreibung von Christa T.s Gang an der Stelle deutlich, an der sie die Trompete gespielt hatte. Dort hieß es: „So ging sie vor uns her, stakste erhobenen Hauptes auf der Rinnsteinkante entlang“ (N 15) mit ihrem „schlenkerigen Gang“ (N 12). Die Veränderung ist so unübersehbar, dass die Erzählerin diese nur mutwillig, vielleicht aus Selbstschutz, verkennen konnte.³⁹ So beginnt sie erst in ihrem Nachdenken die volle Tragweite der Erschütterung Christa T.s zu erahnen – und überlässt es dem Leser, der Tiefe der Verletzung und Verunsicherung nachzuspüren.

Wie steht es also tatsächlich um Christa T.? Ihre „Vision von sich selbst“ (N 138) hat eine schwere und nachhaltige Erschütterung erlitten, doch die akute Krise scheint sie in der Zwischenzeit überwunden zu haben.⁴⁰ Geholfen haben ihr dabei offenbar insbesondere zwei Dinge: Zum einen hatte sie in ihrer neuen Funktion als Lehrerin vor allem Umgang mit Kindern – das richtige Mittel gegen den nagenden „Argwohn gegen den Erwachsenen in sich“ (N 37).⁴¹ Zum anderen stürzt sie sich auf „Gorki, Makarenko, die neuen Broschüren, [...] so wichtig wie die tägliche Nahrung“ (N 40). Die Hoffnung, die sie aufgrund dieser Lektüre in den Sozialismus (als Überwindung des Faschismus) setzt und die sie eine „tiefe[...] Übereinstimmung mit der Zeit“ (N 87) fühlen lässt, eröffnet ihr gleichzeitig neue Perspektiven für ihre Identitätssuche:⁴² „Dies ist der Weg zu uns selber.“ (N 40)

In der Folge schreibt sich Christa T. an der Universität ein. Durch das Studium will sie sich auf Linie bringen, sich anpassen, für die Gesellschaft nützlich machen: Sie hat „versucht, sich ihnen [den ‚Tatsachenmenschen‘] anzugleichen, einen Beruf angestrebt, der sie in die Öffentlichkeit geführt hätte: Sie hatte sich mit diesem Ziel selbst überrascht und überlistet. Und zur Raison gezwungen.“ (N 64) Der genau einmal verwendete Konjunktiv spiegelt das unsichere Bild, das Christa T.s „Berufswahl“ kennzeichnet, jedoch passend wider. Schließlich ist ihre Reaktion auf die Frage „Was willst du werden, Krischan?“ (N 44) alles andere als eine Antwort:

Ich? Lehrerin doch wohl? konnte sie fragen. Da gab man es auf, da schwieg man, ließ die Sache auf sich beruhen, bestand nicht darauf, sie festzulegen, da allzu deutlich war: Sie konnte es wirklich nicht wissen. Sie gab sich ja Mühe hineinzu passen, sie fiel nicht aus bloßem Übermut heraus. Sie hatte ja den guten Willen, sich einen der Namen zuzulegen, die auf andere so vorzüglich zutrafen [...].

Ach, sie traute ja diesen Namen nicht. Sie traute sich ja nicht. Sie zweifelte ja, inmitten unseres Rauschs der Neubenennungen, sie zweifelte ja an der Wirklichkeit der Namen, mit denen sie doch umging [...]. Sie zuckte davor zurück, sich selbst einen Namen aufzudrücken, das Brandmal, mit welcher Herde in welchen Stall man zu gehen hat. (N 44f.)⁴³

39 Dass die Erzählerin nämlich sehr wohl weiß, was auf dem Spiel steht – für Christa T. wie für sich selbst –, zeigt sich in einem Gedanken über das Ende der gemeinsamen Schulzeit, der die Trennung der beiden Freundinnen bereits vorwegnimmt: „Auch würde man ahnen, daß man sich schnell verlieren kann unter solchem Himmel, in diesem Licht. Und daß uns kurz bevorstand, uns verlorenzugehen: einander *und jeder sich selbst*. So daß man ungerührt ‚ich‘ sagt zu einem Fremden, die Unbefangenheit bewahrt, bis zu einem Augenblick, da *dieses fremde Ich* zu mir zurückkehren und wieder in mich eingehen wird“ (N 21; eigene Hervorhebungen).

40 Auf einem Foto aus dieser Zeit erkennt die Erzählerin: „Sie hat etwas zu verbergen, eine Wunde, könnte man denken, die schwer heilt“ (N 42).

41 Ihnen kann sie „Schutz anbieten mit der eigenen Schutzlosigkeit“ (N 40). Cf. auch N 42: „Da man sich an sie hielt, hat sie Halt gefunden.“ Cf. ebenso N 39.

42 Cf. Dröscher: *Subjektive Authentizität*, S. 83 und 104.

43 Cf. auch N 202: „Sie hatte Angst vor den ungenauen, unzutreffenden Wörtern. Sie wußte, daß sie Unheil anrichten, das schleichende Unheil des Vorbeilebens, das sie fast mehr fürchtete als die großen Katastrophen. Sie hielt das Leben für verletzbar durch Worte.“

Es wird kein Zweifel daran gelassen, dass Christa T. der Versuch der Anpassung bei aller Anstrengung nicht richtig gelingen mag. Anders als ihre Kommilitonen, die „vollauf damit beschäftigt [sind], [sich] [...] unantastbar zu machen“ (N 63), steht Christa T. dem realen Sozialismus schon früh deutlich kritischer gegenüber. Sie kann und will sich dem Kollektiv, der „Herde“ nicht anschließen. Im Gegensatz zu der begeisterten Erzählerin (und wohl auch Autorin) stellt Christa T. dem „Wir“ erneut ihr „Ich“ entgegen.⁴⁴ Die Gründe dafür sind offenkundig: Christa T. kämpft nach wie vor mit der Erschütterung des Ich, die zu ihrem Zusammenbruch geführt hatte. Hatte sie einst die Fähigkeit besessen, Dinge „im Ton einer Feststellung“ (N 19, 24) zu behaupten, hat sie nun Angst vor einem derartigen „Brandmal“.⁴⁵ Sie hält sich fern von dem „Stall“, wahrt kritische Distanz – nicht nur, weil dies ihrem Wesen entspricht,⁴⁶ sondern vor allem, weil sie weiß, welche Gefahren die unreflektierte Teilnahme an einem Kollektiv in sich birgt.⁴⁷ Es wirft ein umso schärferes Licht auf die Verblendung der Erzählerin, dass diese Angst vor Festlegungen Christa T. bis zu ihrem Tod nicht mehr loslassen und stets vor sich hertreiben wird.

Dass sie gerade in dieser Zeit zu schreiben beginnt, ist deshalb kein Zufall.⁴⁸ Mit dem Wissen, „[d]aß ich nur schreibend über die Dinge komme“ (N 43), macht sie sich selbst zum Gegenstand ihres Schreibens. Distanziert, in der dritten Person von sich sprechend,⁴⁹ unternimmt sie den „Versuch [...], sich in und außer sich zu suchen“ (N 68). Der nach wie vor quälende „Argwohn gegen den Erwachsenen in sich“ (N 37) lässt sie

dem Kind in sich selbst nachgehen [...]. Wie aber innerlich beteiligtes Schreiben immer auch mit Selbstbehauptung und Selbstentdeckung zu tun hat [...], so hat sie, abends in ihrem Zimmer [...], keineswegs im reinen mit sich, doch die Genugtuung gehabt, das Kind am Abend wieder aufstehen zu sehen: ängstlich, an die Latten der Gartenpforte geklammert, den Auszug der Zigeunerfamilie beobachtend. Schmerz empfinden, Sehnsucht, etwas wie eine zweite Geburt. Und am Ende ‚ich‘ sagen: Ich bin anders. (N 70)

Christa T. versucht im Schreiben, sich über sich selbst klar zu werden und die verlorene Selbstgewissheit durch die Rückbesinnung auf die Kindheit wiederzugewinnen.

44 Zur Differenz zwischen Christa T. und der Erzählerin cf. ausführlicher Dröschner: *Subjektive Authentizität*, S. 87ff.

45 Cf. in dieser Richtung auch schon Thomassen: *Der lange Weg zu uns selbst*, S. 136: „Neben der Gefahr des Vorbeilebens erkennt Christa T. auch die Gefahr, die Widersprüche zwischen Anspruch und Wirklichkeit, die sie täglich schmerzvoll erlebt, zuzudecken durch ‚eiserne Definitionen‘“. Von Christa T.s verlorener Fähigkeit zur Festlegung zeugt zudem, dass aus ihrer „Sommerliebe“ (N 47) mit dem Lehrer aus dem Nachbardorf vor allem deshalb nicht mehr wird, weil sein „Lieblingswort“ (N 49) „vollständig“ ist (cf. N 49). Für Christa T. dagegen gibt es nichts vollständig Richtiges: „Es gefällt Ihnen nicht, wenn etwas vollständig richtig oder vollständig in Ordnung ist. Da irren Sie, sagt sie ernsthaft. Wie es mir gefallen würde, wenn ich es irgendwo anträfe!“ (N 49)

46 Schon in der Schulzeit hieß es ja, sie sehe mit ihrem „gründlichen Blick“ (N 20) „die Dinge, wie sie waren“ (N 19).

47 Cf. z.B. N 168: „Sie beharrte darauf. Wir müssen wissen, was mit uns geschehen ist, sagte sie. Man muß wissen, was mit einem geschieht. [...] [T]aub und blind könne man nicht handeln, es sei denn taub und blind. Sie war für die Klarheit und das Bewußtsein.“ Cf. Diesing: *Erzählen als identitätsbildender Prozess in Christa Wolfs ‚Nachdenken über Christa T.‘ und ‚Kindheitsmuster‘*, S. 105, Fn. 164: „Ihre fehlende Eingliederung und ihre unvollendete Suche nach dem ihr kompatiblen Platz erfolgt [...] nicht aus einer bewussten Opposition, sondern aus dem Gefühl einer tiefen Verunsicherung heraus, die ihre Wurzeln nicht im DDR- sondern vielmehr im NS-System hat.“

48 Cf. N 68.

49 Cf. z.B. N 137 und 200-201. Spät erkennt auch die Ich-Erzählerin „das Geheimnis der dritten Person, die dabei ist, ohne greifbar zu sein, und die, wenn die Umstände günstig sind, mehr Wirklichkeit auf sich ziehen kann als die erste: ich.“ (N 201)

Sie kämpft also weiterhin gegen die Erschütterung ihres Ich an, aber sie kämpft einen geradezu paradoxen Kampf: Einerseits zwingt sie sich zur Anpassung, was eine Integration in das Kollektiv erforderlich macht, andererseits versucht sie, über das Schreiben ihre Authentizität zu wahren.⁵⁰ Es ist absehbar, dass das dieser Situation innewohnende Konfliktpotenzial nur einen relativ kleinen Auslöser benötigt, um sich zu entladen.

6. Zweiter Zusammenbruch – Günter

Das, was zu Christa T.s zweitem – und meiner Analyse zufolge entscheidendem – Zusammenbruch führt, ist vordergründig „nur“ das Scheitern einer Liebe: Kostja, ein Kommilitone, mit dem Christa T. „schwebende Stunden, haarscharf am Rande der Wirklichkeit“ (N 75) verbringt, spannt dem langjährigen Freund Günter seine Freundin Inge aus, nimmt „sie im Vorbeigehen mit, noch dazu als dritte zu einem Paar, das doch schon [...] feststand.“ (N 80) Günter, eigentlich „steif[...] und prinzipientreu[...]“ (N 80), ist tief getroffen und lässt sich in einer Prüfungsstunde, in der er „den Vorrang der gesellschaftlichen vor den persönlichen Motiven im Verhalten Ferdinands“ (N 82) in Schillers *Kabale und Liebe* mit den Schülern herausarbeiten hätte sollen, dazu hinreißen, ein Plädoyer „für die Tragödie in der modernen Liebe“ (N 82) zu halten. Daraufhin wird er „seiner Funktion enthoben“ (N 81):⁵¹

Günter aber würde nicht als Günter abgeurteilt werden, sondern als Beispiel, wohin ein Mensch gerät, der dem Subjektivismus verfällt. So ist es auch gekommen, der Mensch Günter und der Fall des Subjektivismus wurden voneinander abgetrennt, und Frau Mrosow war die erste, die nach der Versammlung, nachdem alle Hände hochgegangen waren – auch meine, auch die von Christa T., von Kostja und von der blonden Inge –, Frau Mrosow war es, die zu Günter ging, ihm die Hand gab und ihn sogar um die Schulter faßte. (N 83)

Unmittelbar darauf folgt Christa T.s zweiter Zusammenbruch. Aus dieser Zeit, dem „Frühsommer dreiundfünfzig“ (N 85), ist der Erzählerin ein nie abgeschickter Brief an Christa T.s Schwester erhalten, in dem sie mehr als deutlich über den Suizid nachdenkt: „Einen Weg kenn ich, den ganzen Jammer auf einmal und von Grund auf loszuwerden ... Ich kann meine Gedanken nicht mehr davon losmachen“ (N 86).

In der Forschung gibt es nun vor allem zwei prominente Interpretationslinien in Bezug auf die Ursachen dieses Zusammenbruchs: Die eine sieht den Grund im Scheitern der Liebe zu Kostja. So behauptet etwas Diesing: „T. hofft, dass Wunsch und Realität identisch sind, sie will ihre Ansprüche verwirklicht sehen. Als sie erkennt, dass Kostja nicht zur Erfüllung dieses Ideals beiträgt, muss sie sich von ihm abwenden und stürzt in eine schwere Krise.“⁵² Der andere Ansatz konzentriert sich dagegen vor allem auf das Datum des Zusammenbruchs und sieht in ihm eine Reaktion auf die tagespolitischen

50 Von ihrer Selbstentfremdung und der doch nach wie vor vorhandenen Weigerung, zu den anderen zu zählen, zeugt auch N 68: „Wenn sie ihren Namen aufrufen hörte: ‚Christa T.‘, dann stand sie auf und ging hin und tat, was von ihr erwartet wurde, aber wem soll sie sagen, daß sie lange dem Namensruf nachlauschen muß: Bin wirklich ich gemeint? Oder sollte es nur mein Name sein, der gebraucht wird? Zu anderen Namen gezählt, emsig addiert vor dem Gleichheitszeichen?“

51 Aufschlussreich in Bezug auf die Gründe dieser Aburteilung ist die Analyse von Pecksen: *Schreiben als Lebensort*, S. 296-298.

52 Diesing: *Erzählen als Identitätsbildender Prozess in Christa Wolfs ‚Nachdenken über Christa T.‘ und ‚Kindheitsmuster‘*, S. 71. Cf. ebenso Dröscher: *Subjektive Authentizität*, S. 84.

Ereignisse: „Der Zeitpunkt ist aufschlussreich: ... im Frühsommer 53'. Der Leser erinnert sich: Am 17. Juni 1953 kam es in der DDR zu einem Aufstand, der in Ost und West unterschiedlich gedeutet wird.“⁵³

Dies ist beides nicht falsch: Natürlich ist Christa T. vom Verlust der Liebe getroffen – und wohl insbesondere auch von der Art und Weise, wie dieser geschieht, „bloß aus Spaß“ (N 83)⁵⁴. Und natürlich machen sowohl die inhumane Aburteilung des „Fall[s]“ (N 81) Günter als auch die Geschehnisse im Juni 1953 unmissverständlich klar, wie weit der real existierende Sozialismus von seinem Ideal entfernt ist und wie wenig sich die vielversprechende Theorie in die Praxis übertragen lässt: „Der neue Stern hatte sich nicht gezeigt“ (N 169). Dennoch ist dies meines Erachtens nur die halbe Wahrheit. Denn auch wenn die Erzählerin an keiner Stelle explizit über die Gründe des Zusammenbruchs reflektiert, spricht Christa T.s Lebenslauf eine deutliche Sprache: Löste ihren ersten Zusammenbruch eine *Infragestellung* des Ich aus, ist die Ursache des zweiten nun eine fundamentale, unumkehrbare *Zerstörung* ihrer „Vision von sich selbst“ (N 138).

Der Knackpunkt dabei liegt in der Aburteilung Günters und wird von der Erzählerin nur wie nebenbei erwähnt: In der Versammlung gehen *alle* Hände zur Verurteilung Günters hoch, „auch die von Christa T.“ (N 83). Ob sie hier ihren eigenen Hang zum Subjektivismus in der Person Günters verurteilt oder ob sie sich „nur“ aus Schwäche und Feigheit⁵⁵ oder wegen des Gruppenzwangs meldet, ist letztlich nicht entscheidend. Ausschlaggebend ist allein, dass Christa T. ihren eigenen Prinzipien zufolge klar auf Günters Seite stehen müsste, stattdessen aber der „Herde“ folgt und ihn mitverurteilt.

Was hier passiert, ist meines Erachtens Folgendes: Bereits bei ihrem ersten Zusammenbruch musste Christa T. erkennen, dass der „Schnitt“ zwischen ihr und den anderen möglicherweise nur einem „Mangel an Gelegenheit“ zu verdanken war. Ihr Verhalten im Fall Günters lässt den daraus entstandenen Argwohn sich selbst gegenüber nun aber zur Gewissheit werden: Nun *weiß* sie, wie sie bei einer solchen Gelegenheit handelt. Die Frage „Und was wußten wir von uns, wenn wir das nicht wußten?“ (N 37) ist also beantwortet: Das Ich wurde auf die Probe gestellt und konnte dem Ideal nicht entsprechen. Dem Herden-Zwang im Faschismus mit Glück entkommen, erliegt es ihm im Sozialismus.⁵⁶

53 Mauser/Mauser: *Christa Wolf: „Nachdenken über Christa T.“*, S. 46. Cf. auch Salisch: *Zwischen Selbstaufgabe und Selbstverwirklichung*, S. 47; Thomassen: *Der lange Weg zu uns selbst*, S. 157-159. Darüber hinaus lassen sich auch Kombinationen der beiden Lesarten finden, etwa wenn Hilzinger festhält: „Die Ereignisse um den 17. Juni 1953 fallen mit einer persönlichen Krise Christa T.s zusammen, mit der Trennung von einem Mann, den sie liebt“ (Hilzinger: *Christa Wolf*, S. 35).

54 Hier klingen die mutwilligen und grausamen Zerstörungen von Natur und Tier nach, die Christa T. so nachhaltig prägen und von der Erzählerin immer wieder in den Fokus gerückt werden: der Kater, die Elsterneier, die Kröte. Zu Recht stellt Stephan deshalb einen Zusammenhang zwischen diesen Ereignissen und Christa T.s Krisen her: „Oft, zu oft trifft [die Grausamkeit] sie“ (Stephan: *Christa Wolf*, S. 11). Auch dies ist aber nicht der Kern des Zusammenbruchs.

55 Dafür spräche insbesondere die Verurteilung Storms in ihrer späteren Abschlussarbeit, in der die Erzählerin Christa T.s „Selbstprüfung und fast unverhüllte Selbstdarstellung“ (N 113) korrekt erkennt: „Der Widerspruch, in dem er lebte, hätte ihn zerreißen sollen. Er aber, der *letzter geistiger Konsequenz aus dem Wege geht*, bleibt vergleichsweise heil, *klagt aus, was sein empfindsames Gemüt verletzt, ehe die Konflikte ihre volle Höhe und Schärfe gewinnen können*. Dies im Ton des Getroffenseins. Wen weist sie da zurecht?“ (N 116) Cf. auch N 169.

56 Insofern halte ich es für völlig verfehlt, wenn Dröscher behauptet, Christa T.s Beteiligung an Günters Aburteilung zeige ihre „Prinzipienfestigkeit im parteidogmatischen Sinn“ (Dröscher: *Subjektive Authentizität*, S. 87).

Erst aus Christa T.s *doppeltem* Irrtum über sich heraus – der Unmöglichkeit, der „Vision von sich selbst“ zu entsprechen und sich im Härtefall dem Kollektiv entgegenzustellen, *und* der Unmöglichkeit, das vermeintliche Heilmittel der kompromisslosen Anpassung und Prinzipientreue zu schlucken – wird die Drastik ihres Zusammenbruchs verständlich: „Christa T. mußte sich damals jahrelang über sich selbst getäuscht haben, und sie hat dafür bezahlt, wie ein Mensch mit starkem Wirklichkeitssinn Täuschungen aller Art bezahlt, am bittersten die über sich selbst.“ (N 56) Ihr existentielles Scheitern auf ganzer Linie lässt sie derartig hoffnungslos und zerstört zurück, dass sie im Brief an die Schwester, „am selben Abend noch“ (N 84) verfasst, den Tod als einzigen Ausweg sieht.

Mir steht alles fremd wie eine Mauer entgegen. Ich taste die Steine ab, keine Lücke. Was soll ich es mir länger verbergen: Keine Lücke für mich. An mir liegt es. Ich bin es, der die notwendige Konsequenz fehlt. Wie ist mir doch alles, als ich es zuerst in den Büchern las, so sehr leicht und natürlich vorgekommen. [...] Ich erkenne alles, was falsch an mir ist, aber es bleibt doch mein Ich, ich rei es doch nicht aus mir heraus! (N 86)⁵⁷

Von dem Sturz in diesen Abgrund wird sie sich nie wieder vollständig erholen.⁵⁸ Durch das Nachdenken über Christa T. wird hier also gleich ein Mehrfaches aufgedeckt: die für nachfolgende Generationen kaum begreifbaren Verwerfungen in der menschlichen Psyche, die die Gräuel des 2. Weltkriegs ausgelöst haben; die Inhumanität eines Systems, das einen Menschen wie Günter in dieser Weise aburteilt; die Vielzahl von Mittlufern, die derartige Systeme stützen; und die Auswirkungen, die das Wissen um die eigene Verführbarkeit haben kann. Christa T.s Leiden ist so nicht nur „konkretes gesellschaftliches Leiden“⁵⁹, sondern ebenso ein Leiden am eigenen Versagen und der eigenen Schuld.

Der Ich-Verlust, der aus der Entlarvung des Ich-Ideals als Illusion resultiert, führt bei Christa T. in der Folge zu einer fortwährenden Suche nach einer Verankerung im Leben, nach einem Weg, der wieder zum Ich zurckfhrt. Wie die Erzählerin noch einmal betont, handelt es sich dabei um kein Einzelschicksal: „[I]hr Weg dorthin war nicht frei von Gegenkräften, daher langwierig wie viele Wege unserer Generation.“ (N 111) Es beginnt eine Identitätssuche, die bis kurz vor Christa T.s Tod andauern wird und anhand derer die Autorin Christa Wolf verschiedene Formen des Auswegs aus diesen generationstypischen Schwierigkeiten durchspielt.⁶⁰

Christa T. versucht ja gerade, zunächst das Schlimmste zu verhindern, indem sie an Kostjas Verständnis appelliert (cf. N 80), und ist dann umso verzweifelter darüber, dass sie schließlich auch selbst keine Prinzipienfestigkeit *gegen* die Dogmen aufbringen konnte. Auch Pecksens Analyse, Christa T. scheitere hier „an ihrem einsamen Versuch, reale Konflikte aufzudecken, und mit ihrem Selbstanspruch, Widersprüche in sich aufzunehmen, um sie in die konkreten Interaktionsbeziehungen als Entwicklungspotential einzubringen“ (Pecksens: *Schreiben als Lebensort*, S. 299), geht meines Erachtens am wahren Problem vorbei.

57 Cf. dazu N 86: „Welche Vermessenheit: Man könnte sich am eigenen Zopf aus dem Sumpf ziehen. Glaub mir, man bleibt, was man war: lebensuntchtig.“

58 Es handelt sich deshalb meines Erachtens um ein grobes Missverständnis des Textes, wenn Barnett behauptet, Christa T. sei eine „personality that has managed to preserve its childhood authenticity undamaged [!] and to carry this mantle of grace through the years of National Socialism, and even on through the early euphoria of the GDR“ (Pamela R. Barnett: „Perceptions of Childhood“. In: Ian Wallace [Hrsg.]: *Christa Wolf in perspective*. Amsterdam/Atlanta, GA 1994, S. 59–72, hier S. 70).

59 Thomassen: *Der lange Weg zu uns selbst*, S. 218.

60 Die Ähnlichkeit des Lebenslaufs – und damit auch der Bewältigungsstrategien – von Christa T. und der Erzählerin ist auch in diesem Zusammenhang aufschlussreich.

7. Dritter Zusammenbruch – Heirat

Christa T. gibt also nicht auf: „Sie hatte [...] eine zähe Kraft, wieder hochzukommen. Boden gewinnen, zentimeterweis. Das erste, sich der Kräfte versichern, die, trotz allem, geblieben sind.“ (N 89) Doch was sind diese Kräfte? Klar ist, dass das Mittel zur Selbst-Heilung (im doppelten Sinne) nicht von außen kommen kann: Ein Arzt diagnostiziert „Neurose als mangelnde Anpassungsfähigkeit an gegebene Umstände“ (N 88), das empfohlene Heilmittel – „Sie werden begreifen müssen, worauf es ankommt. [...] Sie werden sich anpassen lernen.“ (N 88) – kann Christa T. angesichts der Tatsache, dass Anpassung ihren Zusammenbruch ja gerade mitbedingt hatte, aber nicht schlucken: „Anpassen lernen! Und wenn nicht ich es wäre, die sich anzupassen hätte? – Doch so weit ging sie nicht. [...] Niemanden geht sie um Hilfe an, kämpft um sich mit sich selbst, sieht auch keinen anderen Widersacher.“ (N 90)

Stattdessen versucht sie es mit einer Konzentration auf die „*Sinne, liebe Sinne*. [...] Augentier, sagt sie zu sich.“ (N 90) Doch die Idee, Verstand und Bewusstsein auszuschalten, nicht mehr mit dem Kopf, sondern nur noch „mit meinen Händen [zu] arbeiten“ (N 90), gelingt – natürlich – nicht. „[B]eim kleinsten Versagen schrecklicher Rückfall: *Wie dünn die Decke ist, auf der ich gehe*.“ (N 90)⁶¹

Linderung verschafft dagegen erneut das Schreiben. Unfähig, sich anderen mitzuteilen,⁶² kann sie hier Trost finden (eine Tatsache, die sich natürlich in der Erzählerin und der Autorin spiegelt): „Diesen unheilbaren Hang zum Aufschreiben entschärfen, indem man ihm einfach nachgibt, ohne ihn ernst zu nehmen. Wenn der Trick gelingt, ist man, fürs erste, gerettet.“ (N 102)

Die tatsächliche Rettung aber löst ein Besuch des „Schulleiter[s] aus dem Nachbarort“ (N 108) aus. Christa T. kann sich zunächst weder diesen Besuch noch den „bedeutsamen Unterton“ (N 109) in seiner Stimme erklären – bis sie in ihm den Mann erkennt, mit dem sie vor vier Jahren eine „Sommerliebe“ (N 47) verbunden hatte.

Mein Gott, wie kann man so etwas vergessen? [...] Als sie nachts noch darüber nachdenken will – was alles geschieht, was alles man vergessen kann, Liebes und Unliebes vollständig vergessen –, da löst sich auf einmal die ganze Trauer und Verzweiflung der letzten Zeit tröstlich auf. Na dann, denkt sie erstaunt: Na dann! Sie schläft zum erstenmal wieder schnell ein (N 109f.).

Was wirklich zu Christa T.s Genesung führt, ist also die Erfahrung, dass sie dazu fähig ist, Liebes *und Unliebes* vollständig zu vergessen: Wenn es sich mit der (Selbst)Erkenntnis nicht mehr leben lässt, lässt es sich also vielleicht mit dem Vergessen leben.

Christa T. stabilisiert sich in der Folge, „sie selbst ist es wieder, die zugreift“ (N 111): Sie treibt ihr Studium voran, vollendet ihre Examensarbeit über Theodor Storm⁶³ und

61 Die Parallele zu dem Reiter, der tot vom Pferd fällt, als er merkt, dass er über einen „zufällig fest gefrorene[n] See“ (N 38) geritten ist, ist offensichtlich. Auch darin zeigt sich wieder, dass es sich bei Christa T.s zweitem Zusammenbruch nicht (nur) um ein Scheitern an der Anpassung an das System handelt: Das Bild des Reiters wird im Kontext des ersten Zusammenbruchs aufgerufen, um das dünne Eis der eigenen Schuldlosigkeit, gebildet nur durch den „Mangel an Gelegenheit“ (N 37), zu verdeutlichen. Dass dieses Problem auch beim zweiten Zusammenbruch im Zentrum steht, ist über diese Verbindung unübersehbar.

62 Cf. N 102: „So schwieg sie denn.“ Cf. ebenso N 90: „Sie gibt kaum Zeichen nach außen, *alle Korrespondenz ist mir so lästig*.“

63 Das Thema ihrer Arbeit ist bezeichnenderweise die Frage, „wie man denn – und ob überhaupt und unter welchen Umständen – in der Kunst sich selbst verwirklichen könnte“ (N 113).

tritt eine Stelle als Lehrerin an. Darüber hinaus lernt sie Justus kennen, den Mann, den sie heiraten wird. In der Beziehung mit ihm, der sie so sein lässt, wie sie ist, scheint es, als habe Christa T. endlich einen Anker gefunden, an dem sie sich festhalten und aufrichten kann: Justus – nomen est omen – „hatte die Gabe, im rechten Moment das Rechte zu tun.“ (N 136) Er bietet ihr Sicherheit und Schutz,⁶⁴ und selbst in Bezug auf die gefürchteten Festlegungen – „Tierarztfrau im Mecklenburgischen“ (N 139) – scheinen Sorgen unnötig: „[W]ir [konnten] Justus endlich mustern, und dabei stellte sich heraus, daß wir die Festlegungen ruhig fallenlassen konnten.“ (N 139)

Entsprechend positiv ist diese Episode in der Forschung häufig gesehen worden: Knipp spricht von einem „Neu-Anfang“⁶⁵, und Wolfram und Helmtrud Mauser behaupten über diesen Zeitraum sogar: „Das Grundgefühl, mit dem sie lebt, ist das der Zufriedenheit und des Glücks.“⁶⁶ Betrachtet man die Vorgänge jedoch genauer, zeigen sich bekannte, besorgniserregende Muster: Christa T. „machte Ernst mit sich. Sie schuf sich noch mal neu, von Grund auf, für Justus“ (N 145). Wieder versucht sie also, sich in ein Leben einzupassen. Doch wie bei den bisherigen Versuchen der Anpassung ist der Preis dafür die Aufgabe des Ich: Christa T. versucht für *Justus*, sich als Ehefrau, Hausfrau und Mutter zu definieren.⁶⁷ Dass auch dieser Lebensentwurf scheitern muss, ist vorprogrammiert: Es folgt der dritte Zusammenbruch.

Dass die Zusammenbrüche Krisen des Ich sind, bestätigt auch hier ein Blick darauf, was genau den Zusammenbruch auslöst – und was nicht: Er erfolgt *nicht*, als Christa T. ein weiteres Mal Zeugin von Gewalt und Grausamkeit wird. Als ein Schüler einer Kröte für Geld den Kopf abbeißt, spürt sie vor allem eines: „Trauer“ (N 129). Sie weint um die wehrlose Kreatur und über die mit dem Ende des Faschismus noch lange nicht ausgestorbene Rohheit und Skrupellosigkeit des Menschen. Aber sie bricht nicht zusammen.

Dasselbe gilt auch für eine weitere politische Ernüchterung: Die „Kämpfe in Budapest“ (N 156) im Oktober 1956 und damit „das Scheitern dessen, was sie ‚Utopie‘ nannten“ (N 156), entlarven die „früheren Wahrheiten“ endgültig als „Irrtümer“ (N 157). Doch Christa T. reagiert mit Fassung: „Übrigens hatte sie nie aufgehört, den Leuten in die Gesichter und in die Augen zu sehen, so wurde sie jetzt nicht von manchen Blicken überrumpelt. Die Tränen in den Augen, die sonst nicht geweint hatten, erschütterten sie mehr“ (N 158). Christa T. scheint mehr Anteil an der Betroffenheit der anderen zu nehmen, als selbst durch die Ereignisse aus der Bahn geworfen zu werden.

64 Cf. N 141 und 144. Thomassen bemerkt zu Recht, dass ein „Bedürfnis nach Sicherheit [...] bisher etwas für Christa T. völlig Untypisches“ (Thomassen: *Der lange Weg zu uns selbst*, S. 121) war. Dies entspricht meiner Lesart, derzufolge der zweite Zusammenbruch Christa T.s Ich derartig destabilisiert, dass sie im Folgenden auf Halt und Beistand angewiesen ist.

65 Knipp: *Zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in ausgewählten Romanen der DDR-Literatur*, S. 381.

66 Mauser/Mauser: *Christa Wolf: „Nachdenken über Christa T.“*, S. 67. – Auch die Erzählerin meint, eine neue Christa T. zu sehen, cf. N 145: „Sie nimmt den Vorteil wahr, eine Frau zu sein. Damals muß sie sich verändert haben.“

67 Cf. N 152: „Allmählich muß sie in den Jahren verlernt haben, große Rücksicht auf sich selbst zu nehmen, so klingen jedenfalls die Briefe.“ Cf. auch N 142: „Warum, da es doch unvermeidlich ist, nicht mit ein paar Schritten selbst auf die Bühne springen, erst mal ein paar Rollen durchprobieren, ehe man sich festlegt?“ Christa T.s neue „Festlegung“ entspringt also weniger einem aktiven Wollen als vielmehr einem Erdulden des Unvermeidlichen im Modus des „Warum nicht“.

Der Zusammenbruch folgt also weder in Reaktion auf die Erfahrung von Gewalt noch auf die politische Desillusionierung. Er erfolgt vielmehr am Tag von Christa T.s Hochzeit: „[I]hr ist nicht gut. [...] Am nächsten Tag muß sie ins Krankenhaus, ein Leiden ist wieder aktiv geworden“ (N 151). Die Erzählerin spricht von „Gesichtsschmerzen, Nervenschmerzen, ein Familienübel, manchmal schwer zu ertragen“ (N 146).

Doch auch an dieser Stelle scheint mir ihre Erklärung nur vordergründig korrekt.⁶⁸ In Anbetracht von Christa T.s Vita drängt sich vielmehr die Interpretation auf, dass es die Heirat *selbst* ist, die den Zusammenbruch hervorruft: Es ist – erneut – die drohende Festlegung, die sie fürchtet.⁶⁹ So kommt schon ab dem Moment, als „häufiger eine Ahnung durchschien, worauf das [mit Justus] alles hinauslaufen soll, [...] Verzweiflung“ (N 137) in ihr auf: „*Es faßte sie plötzlich eine große Angst, daß sie nicht schreiben könne, daß es ihr versagt sein werde, je in Worte zu fassen, was sie erfüllte.*“ (N 137) Die als direktes Zitat Christa T.s gekennzeichneten Worte bekennen – weiter in der dritten Person von sich sprechend – das „*Unglück ihres falschen Lebens*“ (N 137) und zeugen damit mehr als deutlich davon, was ihr die Festlegungen eines Lebens „für Justus“ abfordern: Mit der Einpassung in ein geregeltes, normiertes Eheleben verbindet Christa T. von Anfang an die (an Kafka gemahnende) Angst vor dem Verlust der Fähigkeit zu schreiben.⁷⁰ Das Schreiben aber – so hatte sich gezeigt – hat eine existentielle Bedeutung für ihre Ich-Konstitution, und so ist es umso tragischer, dass sie recht behalten wird: „Das rotbraune Notizbuch verstummt einfach, Kochrezepte und Etatpläne füllen seine letzten Seiten“ (N 147). Es ist die Angst vor dieser Festlegung und ihren Konsequenzen, die zu Christa T.s drittem Zusammenbruch führt.⁷¹

8. Vierter Zusammenbruch – Ehe

Doch auch jetzt gelingt es Christa T., wieder aufzustehen. Die Ursachen ihrer Genesung werden zwar erneut nicht explizit reflektiert, in Betracht kommen jedoch insbesondere zwei Faktoren: Dies ist zum einen die Geburt des ersten Kindes im Herbst 1956 – eine schwere Geburt, wie es heißt, aber „Tränen kamen ihr erst, als der Arzt ihr das Kind auf die Brust legte, als sie es beim Namen nannte: Anna“ (N 158). Was sie hier zu Tränen rührt, ist nicht nur das Unschuldige und Authentische, das sie ja auch selbst in ihrer Rückbesinnung auf die Kindheit stets zu finden sucht – schon der Brief an die Schwester brach mit den Worten ab: „Hätte ich ein Kind“ (N 87) –, sondern

68 Dasselbe gilt für ihre Behauptung „Nichts, nichts lief darauf hinaus, im fünfunddreißigsten Jahr einfach abgeschnitten zu werden“ (N 146). Meiner Ansicht nach läuft ab dem zweiten Zusammenbruch *alles* darauf hinaus.

69 In eine ähnliche Richtung gehend, aber weniger radikal fällt die Analyse von Quernheim aus: „Deshalb könnte man die Ursache ihrer Krankheit gerade in der Kluft zwischen dem Wissen um eigene, nicht verwirklichte Möglichkeiten und den Anforderungen des Ehealltags sehen, die die Unterdrückung oder das Vergessen ihrer ‚geheimen Möglichkeiten‘ [...] zumindest punktuell verlangen“ (Quernheim: *Das moralische Ich*, S. 57).

70 Dass in der Beziehung zu Justus alle „Festlegungen ruhig fallen[ge]lassen“ (N 139) werden können, entpuppt sich damit als ein Urteil der Erzählerin und der Freunde, das Christa T. offenbar nicht teilt.

71 Schon hier zeigt sich, dass die Zusammenbrüche, obwohl sie – abgesehen von dem finalen fünften – Krisen des Ich sind, doch von unterschiedlicher Qualität sind: Während die ersten beiden Krisen fundamentale Erschütterungen des (noch starken) Ich darstellen, sind die folgenden ausgelöst durch drohende Festlegungen des (nun schwachen) Ich.

insbesondere auch, dass sich an dieser Stelle endlich einmal eine Festlegung – das Namengeben – als positiver Akt erfahren lässt.⁷²

Zum anderen folgt mit dem Jahr 1957 aber auch „ein gutes Jahr, ein Übergangsjahr“ (N 160). In dem Sommerhäuschen, in dem sie mit Justus nur „wie auf Abruf“ (N 160) lebt, kann sie sich erholen:

[W]ie viel bitterer sie in einem ordentlichen Schlafzimmer erwacht wäre, jeden Morgen den ersten Blick auf einen Schrank, der unverrückbar an seinem Platz steht, während doch für sie das gewöhnliche Leben der Erwachsenen, die sich eingerichtet haben, die eingerichtet sind, noch lange nicht begonnen hatte. (N 160)

Christa T. hat die Scheu vor Festlegungen also ebenso wenig abgelegt wie den Argwohn gegen den Erwachsenen in sich. Dennoch lässt sie das Leben „wie auf Abruf“ in dem „Übergangsjahr“ aber offenbar hoffen, dass sie trotz der Ehe mit Justus, „für sich selbst, jemand mit Aussichten, mit geheimen Möglichkeiten geblieben“ (N 160) sein könnte.

Doch die Zuversicht währt nicht lange: Der Umzug in ein neues Domizil steht an. Wie schwer Christa T. dieser Weg in neue Festlegungen fällt, ist unverkennbar: „Hier also. Es widerstrebt ihr. Als sie sich umdreht, steht Justus in der Tür. Sie gibt sich einen Ruck. Warum nicht hier? sagt sie“ (N 161)⁷³. Erneut ist klar: Christa T. zwingt sich *für Justus* zu einem Schritt, dessen Konsequenzen sie fürchtet. Die Hoffnung auf die Verwirklichung von „geheimen Möglichkeiten“ (N 160) ist damit aber schon jetzt als Illusion entlarvt: „Das Spiel mit Varianten hat aufgehört. Es kann nicht mehr die Rede davon sein, nach Wunsch die Bühne zu wechseln oder einfach hinter dem Vorhang zu bleiben.“ (N 162) Von außen mag Christa T. ein glückliches Leben führen – und auch wenn sie selbst versucht, sich objektiv zu sehen, muss sie feststellen, dass tatsächlich „alles so sein kann, wie man es sich vorgestellt hat“ (N 166)⁷⁴. Doch innerlich fühlt sie, dass sich der Knoten immer enger um sie zusammenzieht.⁷⁵

Gegen die zunehmenden Festlegungen im Großen ankämpfend, versucht sich Christa T. deshalb im Kleinen ihren Freiraum zu bewahren. Der Erzählerin fällt der „Schwebezustand [auf], in dem sie ihren Haushalt zu halten mußte“ (N 163) und der ihr „zu kompliziert vor[kommt], um zufällig zu sein“ (N 163f.). Dass Christa T. der Zustand der Schwebe, ein Sich-Befinden zwischen allen Festlegungen am ehesten entspricht, ist spätestens seit den „schwebende[n] Stunden“ (N 75) bekannt, die sie mit Kostja erlebt hatte.⁷⁶ Doch trotz dieses Versuches, die Festlegungen zumindest vom eigenen Mikrokosmos fernzuhalten, mehren sich die Anzeichen dafür, dass

72 Darüber hinaus findet in der Zeit nach der Geburt auch eine Reflexion über das Mittel statt, das ihr nach dem zweiten Zusammenbruch noch zur Genesung verhalf: „Vergessen. Vergessen die frühesten Ängste. [...] Vergessen. Sie, Christa T., hätte nichts vergessen.“ (N 159)

73 Cf. auch N 161: „Was hat sie sich aber auch gedacht? Daß es nie ernst würde? Daß der Ernst nicht auch mal aus Stein und Zement gemacht sein könnte? Ein großes Eckhaus zum Beispiel, [...] die häßliche braune Tür, an der ein Name steht ... Erleichtert will sie vorbeigehen, da ist es ihr Name. Also tritt sie ein.“

74 Cf. auch N 162: „Christa T. konnte nicht sagen, daß sie ihre Rolle nicht selbst gewählt hätte, sie sagte es auch nicht.“

75 Cf. N 166: „[I]hr Gefühl sagte ihr, wie gefährlich Gefahrlosigkeit sein kann.“ Dementsprechend wird auch die Beziehung zu Justus problematischer: „Ich hörte sie sagen: Wir sehen uns nicht. Ich höre, daß sie sich quält.“ (N 168) Diese Einschätzung bestätigt später auch Justus gegenüber der Erzählerin: „Eine böse Zeit, sagte er zu mir, ich kriegte es nicht fertig, mit ihr über meine Angelegenheiten zu sprechen, ich wollte nicht, daß sie mich so sah, wie ich mich selber sah“ (N 185).

76 Natürlich klingt das „Schweben“ auch in der Bezeichnung „Übergangsjahr“ (N 160) an.

Christa T.s Zustand erneut in eine gefährliche Schiefelage gerät: „[D]as alles zusammen hätte man raffiniert nennen können, wenn da nicht noch ihre verräterische Müdigkeit gewesen wäre. [...] Niemals kann man durch das, was man tut, so müde werden wie durch das, was man nicht tut oder nicht tun kann.“ (N 164)⁷⁷ Um der drohenden Krise entgegenzuwirken, verfällt Christa T. in Aktionismus. Mit immer radikaleren Mitteln versucht sie abzuwenden, was sich doch schon als unabwendbar ankündigt: der nächste Zusammenbruch, den sie gerade noch überleben wird.⁷⁸

Als erstes versucht sie, wieder zu schreiben. Doch sie hält alles für „Halbheiten, Stümpereien [...]. Vertane Zeit.“ (N 173) Nichts mag ihr gelingen. Die Selbstversicherung durch das Schreiben scheint ihr durch die Ehe endgültig verschlossen.⁷⁹

So kommt sie auf die Idee des Hausbaus.⁸⁰ Dieser zweite Versuch, einen Ausweg aus ihrer Lage zu finden, erscheint zunächst vielversprechend: „Aber wer soll das in die Hand nehmen, sagen wir, so was Schwieriges, heutzutage! Ich, sagte Christa T.“ (N 176f.)⁸¹. Die Aussicht darauf, sich einen Ort zu schaffen, „der ihr von Grund auf vertraut war, weil sie ihn selbst hervorgebracht hatte, von dessen Boden aus sie sich allem Fremden stellen konnte“ (N 180)⁸², lässt Christa T. auf einen Platz in der Welt hoffen, der ihr gemäß ist: Das Haus als externalisiertes Ich soll Schutz gewähren, sie endlich verankern und „inniger mit dem Leben [...] verbinden [...]. Sicherheit, ja, auch das.“ (N 180)⁸³

Letztlich verschafft aber auch dieses Vorhaben nur kurzzeitige Besserung, da die eigentlichen Probleme natürlich bestehen bleiben.⁸⁴ In der Folge wird Christa T. rastlos, Verzweiflung macht sich breit:

Christa T. ging in ihrer Wohnung herum wie in einem Käfig. [...] Alle ihre Versuche, den toten Kreis zu verlassen, der sich um sie gebildet hatte, kamen in schrecklichem Gleichmut nur immer wieder zu ihr zurück.

-
- 77** Cf. auch N 169, wo von einer „krankhaft und gewaltsam zunehmenden Müdigkeit“ die Rede ist.
- 78** Diese Interpretation steht in starkem Kontrast etwa zu Knipp, der die folgende Entwicklung als Zeichen dafür deutet, dass Christa T. „beginnt, zu sich selbst zu kommen“ (Knipp: *Zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in ausgewählten Romanen der DDR-Literatur*, S. 386).
- 79** Die Skizzen mit dem Titel „Rund um den See“ (N 202f.), in denen sich Christa T. angeblich Notizen zu den Geschichten macht, die ihr die Menschen in den umliegenden Dörfern erzählen, sind für die Erzählerin nicht auffindbar und deshalb fragwürdig in ihrer Existenz (cf. N 203).
- 80** Die Bemerkungen der Erzählerin zur Entstehung dieser Idee zeugen erneut davon, dass sie mit ihrem Urteil wohl nicht immer richtig liegt. So behauptet sie: „[A]uf einmal merkten sie beide, daß sie hier [aus dem alten Haus] nicht mehr weg wollten. Sie sagten es nicht, aber wußten doch, daß sie es eben gedacht hatten.“ (N 171) Die Korrektheit dieser Aussage wird dadurch in Frage gestellt, dass es im unmittelbaren Anschluss über Christa T. heißt: „Ich denke mir, daß sie in jenen Tagen mit ihren Häuserskizzen begonnen hat“ (N 171) – ein Verhalten, das der Behauptung, aus dem alten Haus nicht mehr wegzuwollen, diametral entgegensteht. Es scheint deshalb plausibler, dass es nur Justus war, der sich auf das alte Haus festlegen wollte.
- 81** Cf. auch N 178: „Ich sagte leise zu ihr: Und du wirst dich vergraben. Sie lächelte und sagte: Ich grab mich aus.“
- 82** Cf. auch N 178 und 188.
- 83** In der Forschung wurde zu Recht darauf hingewiesen, dass das unfertige Haus in seiner Darstellung (cf. v.a. N 188) sowohl auf Christa T. selbst (cf. Diesing: *Erzählen als identitätsbildender Prozess in Christa Wolfs ‚Nachdenken über Christa T.‘ und ‚Kindheitsmuster‘*, S. 39) als auch – damit verbunden – auf die sozialistische Gesellschaft verweist (cf. Thomassen: *Der lange Weg zu uns selbst*, S. 132-133). Thomassen betont darüber hinaus, dass Christa Wolf mit der „Darstellung der positiven Funktion des Hausbaus für Christa T. im Kontext und in der Tradition der marxistischen Anthropologie“ (ibid., S. 130) steht.
- 84** Cf. N 185: „Viel mehr Gefühle morgens beim Aufwachen, als der Tag je verbrauchen kann“, lese ich in ihren spärlichen Aufzeichnungen aus jener Zeit. Die unverbrauchten Gefühle fingen an, sie zu vergiften. Zum ersten Mal fragte sie sich, was in aller Welt sie mit diesem Haus wollte, was sie sich denn immer noch einredete, was sie aus diesem halbverfuschten Leben denn noch machen wollte.“

Sie spürte, wie ihr unaufhaltsam das Geheimnis verlorenging, das sie lebensfähig machte: das Bewußtsein dessen, wer sie in Wirklichkeit war. (N 185f.)⁸⁵

Die erneute Krise des Ich hängt bereits wie ein Damokles-Schwert über ihr: „Nun war jedes Mittel recht, etwas Neues über sich zu erfahren“ (N 186). In einem dritten Versuch, die Krise abzuwenden, stürzt sie sich in eine Affaire. Der Auslöser dafür – das Zitat deutet es bereits an – ist weder Abenteuerlust noch eine besondere erotische Anziehungskraft oder gar Liebe. Christa T. initiiert „[d]ie Sache – sie sagte: die Sache –“ (N 182) vielmehr berechnend und mit dem einzigen Zweck, durch einen Ausbruch aus den Festlegungen wieder zu sich selbst zu finden.⁸⁶ Und in der Tat scheint die Rechnung zunächst aufzugehen: „Da fühlte sie das Leben zurückkehren, und sei es als Schmerz, und wenn sie nur eine Teetasse über den Tisch reichte, war sie plötzlich wieder sie selbst“ (N 186).

Eine dauerhafte Rettung ist aber natürlich auch die Affaire nicht. Da sie das fundamentale Problem nicht löst, sondern nur einen Aufschub des Unvermeidlichen gewährt, kommt Christa T. sehr bald an einen Punkt, an dem sie zugeben muss, „daß sie sich nicht mehr zu helfen wisse“ (N 183). Voller Verzweiflung beginnt sie wieder, über den eigenen Tod nachzudenken: „Sie will sich wünschen, alles wäre vorüber, aber das kann sie nicht, wie soll man wünschen können, daß das Leben vorüber sei?“ (N 184)

Auf den ersten Blick wirkt es daher überraschend, dass bei der nächsten Begegnung zwischen Christa T. und der Erzählerin – Silvester 1961/62 – „von ‚dieser Sache‘ kaum noch die Rede [war], und es war keine Bitterkeit in ihr übriggeblieben und auch nichts von diesem gefährlichen gegenstandslosen Verlangen.“ (N 187) Es scheint, als sei Christa T.s vierte Strategie aufgegangen: „[A]uf einmal sagte sie, daß sie wieder ein Kind erwartete, mit einem kleinen triumphierenden Unterton in der Stimme, den ich wohl nicht mißdeutet habe. So löst ihr eure Probleme, sagte ich, und wir lachten.“ (N 187)

Obwohl der Abend also „ohne üble Vorahnungen“ (N 193) beginnt – die Erzählerin spricht von einem „schwebende[n] [!] Gleichgewicht“ (N 194) –, nimmt er eine unerwartete Wendung, die ihn meiner Ansicht nach zum Auslöser des vierten Zusammenbruchs macht. Christa T. lässt sich nämlich zu einer folgenschweren Aufforderung an den gemeinsamen Freund Blasing hinreißen:

Nun erzählen Sie uns mal was über heute abend. Über uns. [...] Er machte seine Sache nicht schlecht. [...] [E]rst ganz am Ende merkten wir, daß er uns alle in Töpfe gesteckt hatte, die lange bereitstanden und sogar schon beschriftet waren, vielleicht ehe es uns überhaupt gab. Er, Blasing, hatte nur noch die Deckel aufgestülpt, und nun waren wir fix und fertig, wir wußten alles über uns, und keiner hatte den mindesten Grund, noch einen Finger zu rühren oder einen Schritt zu tun. Keiner hatte noch Grund, am Leben zu bleiben [...]. Das war alles Jux. (N 197f.)

85 Ackrill hat zu Recht auf die Ähnlichkeit dieses Bildes mit Rilkes Gedicht *Der Panther* hingewiesen (cf. Ackrill: *Metafiktion und Ästhetik in Christa Wolfs „Nachdenken über Christa T.“, „Kindheitsmuster“ und „Sommerstück“*, S. 45).

86 Cf. N 183: „Und warum nicht? fragte sie herausfordernd. Findet ihr, daß ich dazu bestimmt bin, treu zu sein? Ich merkte, daß sie mich jetzt mit anderen in einen Topf warf aus Lust, ungerecht zu sein“. Natürlich will Christa T. nichts von einer Bestimmung, einer Festlegung wissen. Aufschlussreich ist an diesem Zitat aber noch etwas anders: Auch die Erzählerin zeigt sich davon getroffen, dem Kollektiv zugeordnet zu werden. An kaum einer anderen Stelle wird in dieser Weise deutlich, wie sehr auch sie „das Brandmal, mit welcher Herde in welchen Stall man zu gehen hat“ (N 45), fürchtet.

Doch was die Erzählerin für einen Jux hält, bedeutet für Christa T. den Todesstoß: Meines Erachtens wird ihr genau an dieser Stelle bewusst, dass sie das Ende aller Möglichkeiten erreicht hat, dass sie endgültig festgelegt, „fix und fertig“ ist. Dies bezeugt auch die Tatsache, dass sich Christa T. im Anschluss an Blasings Worte gegenüber ihren Freunden öffnet und ihre existentiellen Probleme, die sie sonst nur dem Papier anvertrauen konnte, in Worte fasst:

Da haben wir sie, Christa T., von ihren Schwierigkeiten reden hören, ein einziges Mal. [...] Daß sie sich vor den Festlegungen scheute. Daß alles, was erst einmal ‚dasteht‘ – dieses Wort schon! –, so schwer wieder in Bewegung zu bringen ist, daß man also schon vorher versuchen muß, es am Leben zu halten, während es noch entsteht, in einem selbst. Es muß andauernd entstehen, das ist es. Man darf und darf es nicht dahin kommen lassen, daß es fertig wird. Bloß wie soll man das machen? (N 198)

Was folgt, ist der vierte Zusammenbruch⁸⁷ – die Diagnose lautet „Leukämie“ (N 209). Die Erkenntnis, alle Wege beschritten zu haben, eine Festlegung aber dennoch *endgültig* nicht mehr vermeiden zu können, ist ein Schlag, der Christa T.s Tod bedeutet.⁸⁸ Tröstlich ist lediglich, dass sie den lebensbedrohlichen Zustand, in dem sie sich befindet, als „gewiß nicht ängstigend“ (N 209) empfindet: „In Todesgefahr schweben‘ ist ein guter Ausdruck, wirklich kann man sich den Aufenthalt in jenem Bereich nur schwebend vorstellen.“ (N 208f.) Wenn sich Christa T. bewusstlos „in der Schweben“ befindet, scheint ihr dieser Ort damit mehr als jeder andere zu entsprechen.⁸⁹

9. Fünfter Zusammenbruch – Tod

Christa T. kämpft sich, schwer von der Krankheit gezeichnet, ein letztes Mal zurück. Und ob es der Grund für ihre kurze Erholung oder mehr die Folge davon ist – entscheidend bleibt: Die „Todeserfahrung“ (N 190) bringt etwas zurück, was sie für immer verloren geglaubt hatte. „Ich, denkt Christa T., nüchtern. Letzte Aufrichtigkeit, jetzt weiß sie auch, was das ist. Weiß nichts sicherer, als daß sie bleiben will, nun, da sie wieder ‚zu sich gekommen‘ ist. [...] Ich will leben und muß sterben. Ich.“ (N 210) Die Anführungszeichen bei „zu sich gekommen“ signalisieren klar den Doppelsinn der Worte: Zum einen ist Christa T. wieder zu Bewusstsein gekommen, zum anderen hat sie aber auch ihr Ich wiedergefunden. Das nahe Ende führt dazu, dass sie sich und

87 Der genaue Zeitpunkt wird allerdings nicht klar benannt. Die Äußerung „Nun also der Tod. Der braucht ein Jahr“ (N 207) lässt angesichts der Tatsache, dass Christa T. im März 1963 stirbt, darauf schließen, dass die Diagnose spätestens im März 1962 erfolgt. Den Zeitraum mit einberechnet, den eine sichere Diagnose benötigt, erscheinen die Silvesterereignisse damit auch von der Chronologie her als der plausibelste Auslöser der psychischen Krise, auf die dann die physische folgt.

88 Cf. N 200: „Ihr langes Zögern, ihre Versuche in verschiedenen Lebensformen, ihr Dilettieren auf manchem Gebiet deuteten in dieselbe Richtung, wenn man nur Augen hatte zu sehen. Daß sie ausprobierte, was möglich war, bis ihr nichts mehr übrig blieb“. Cf. auch N 206.

89 Die Stelle fährt fort, dass „dort“ überhaupt äußerste Unbestimmtheit an Farben, Formen, Lauten, Gerüchen herrschen mag. Es vergeht einem Hören und Sehen, aber auch der Schmerz, auch die Angst. Die Grenzen werden wohl verschwimmen. Die eigenen Umriss scheinen sich zu dehnen, dafür hebt man sich, wie in machen Träumen, nicht mehr klar von seinem Hintergrund ab. Ein Ineinanderübergehen hebt an, ein Austausch von Elementen“ (N 209). Beachtet man, dass im Verlauf des Textes mehrfach beschrieben wird, dass Christa T. „[n]iemals hat [...] auseinanderhalten können, was nicht zusammengehört: den Menschen und die Sache, für die er eintritt, die nächtlichen unbegrenzten Träume und die begrenzten Taten im Tageslicht, die Gedanken und Gefühle“ (N 79; cf. auch N 90), erhalten auch diese Äußerungen über den todesnahen Zustand eine positive Konnotation.

ihre Vergangenheit endlich mit allen Stärken *und* Schwächen akzeptieren kann. „Das war so einfach, so verständlich und wirklich. Da war nichts zu bedauern und nichts zu bereuen.“ (N 214) Christa T. hat sich wieder.

Doch es bleibt ihr keine Zeit. Ihre Kräfte sind verbraucht.⁹⁰ „Es wiederholt sich, was sich nicht wiederholen darf“ (N 215): Christa T. bricht erneut zusammen, und dieses Mal wird sie sich nicht mehr davon erholen. Denn dieses *eine* Mal ist es keine Krise des Ich, die den Zusammenbruch auslöst, sondern eine Kapitulation des Körpers, die sie „als Treuebruch“ (N 215) empfindet, weil sie genau zu dem Zeitpunkt eintritt, als Christa T. endlich wieder zu sich selbst gefunden hat. Deutlichstes Zeichen davon, dass ihre Identitätssuche ans Ziel gelangt ist, ist die Tatsache, dass ihr in den letzten Wochen noch einmal das Schreiben gelingt: „Sie nimmt die Gewohnheit wieder auf, Sätze, Zeilen zu notieren. Als letztes steht in ihrem Notizbuch ein Gedicht [...]. Endlich! schreibt sie an den Rand, und das heißt soviel wie: Jetzt stirbt man nicht.“ (N 215) Doch obwohl sie mehr denn je am Leben hängt, gibt es keine Rettung mehr. Christa T. stirbt.

„Nun also der Tod. Der [...] läßt keinen Zweifel aufkommen, daß er erreicht hat, was möglich war, er scheut die Festlegungen nicht, denn er braucht sie“ (N 207). Der Tod ist die ultimative, endgültige Festlegung – und dennoch lässt er den Leser nicht zerstört zurück: Man darf hoffen, dass Christa T. damit endlich in den Schwebestand jenseits aller Festlegungen und Bestimmtheiten eingetreten ist, nach dem sie sich Zeit ihres Lebens gesehnt hat. Darüber hinaus führt das Nachdenken über die verstorbene Christa T. aber auch dazu, dass die Erzählerin (und wohl auch die Autorin) die Schwierigkeiten mit dem eigenen Ich verarbeiten und die Rolle reflektieren kann, die sie selbst in der NS-Zeit sowie in der Aufbauphase der DDR gespielt hat. So wird unmissverständlich klar, wie unumgänglich eine gründliche Aufarbeitung der Vergangenheit für die Vision einer neuen, besseren Gesellschaft ist – eine Aufgabe, die das Buch am Ende auch an die Rezipienten weitergibt: „Wann, wenn nicht jetzt?“ (N 219)

90 Cf. N 213: „Was hast du nur? kann man sie fragen, wenn sie sich noch nach Wochen wild weinend über ihr Bett wirft. Nichts. Die Schwäche. [...] Sie hat wohl Respekt vor sich bekommen und auch Respekt vor der Kraft, die gegen sie war.“ Cf. dazu Quernheim: *Das moralische Ich*, S. 57: „[!]hr Tod ließe sich als Erlahmen jener Kraft interpretieren, mit der sie unermüdet an der Aufhebung der Diskrepanz von eigenem Anspruch und realen Alltagserfordernissen arbeitete und mit der sie sich der Versuchung, sich zu bescheiden, widersetzte“.