GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

„Was geht uns Kassandra an?" Zur Funktion des Mythos in Hans Erich Nossacks frühen Nachkriegstexten

Stephan, Inge

1999

https://doi.org/10.25595/304

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stephan, Inge: *„Was geht uns Kassandra an?" Zur Funktion des Mythos in Hans Erich Nossacks frühen Nachkriegstexten*, in: Fischer, Ludwig; Jarchow, Klaas; Ohde, Horst; Winter, Hans-Gerd (Hrsg.): „Dann waren die Sieger da" : Studien zur literarischen Kultur in Hamburg 1945-1950 (Hamburg: Dölling und Galitz, 1999), 111-129. DOI: https://doi.org/10.25595/304.

Erstmalig erschienen bei / First published by Dölling und Galitz www.dugverlag.de

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

1945–1950

Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung Band 7

Studien zur literarischen Kultur in Hamburg

Herausgegeben von
Ludwig Fischer,
Klaas Jarchow,
Horst Ohde,
Hans-Gerd Winter

Dölling und Galitz Verlag

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

„Dann waren die Sieger da“ : Studien zur literarischen Kultur in Hamburg 1945–1950 / hrsg. von Ludwig Fischer ... - 1. Aufl. - Hamburg : Dölling und Galitz, 1999

(Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung ; Bd. 7)

ISBN 3-930802-83-x

Impressum

© 1999 Dölling und Galitz Verlag GmbH

Ehrenbergstr. 62, 22767 Hamburg, Tel. 040/389 35 15

Band 7 der Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung

Lektorat: Rainer Loose

Umschlag- und Innengestaltung: Sabine Niemann

Druck: Friedrich Pustet, Regensburg

1. Auflage 1999

ISBN 3-930802-83-x

Inhalt

8 Einleitung

ANFÄNGE

13 **Ein Gespräch mit Günther Wolf.** Care-Pakete und Walt Whitman. Erinnerungen an kulturelle Neuanfänge aus Sicht der jungen Generation.

20 **Ein Gespräch mit Erik Blumenfeld.** „Das kulturelle Leben war praktisch nicht existent." Der Blick auf den kulturellen Neubeginn von einem Kaufmann.

THEATER

25 ***Hans-Gerd Winter*** „Wohin sollen wir denn auf dieser Welt!" Wolfgang Borchert, der früh vereinnahmte Autor und sein unbehauster Heimkehrer.

57 ***Barbara Müller-Wesemann*** „... spielen für das Leben". Theater in Hamburg von 1945 bis 1950.

AUTOREN

80 **Ein Gespräch mit Siegfried Lenz.** „Augenöffnende Erlebnisse, weil ich vorher nichts davon kannte." Erst das Lesen und dann das eigene Schreiben.

85 ***Joachim Szodrzynski*** „Wenn ich jetzt nicht an die Oberfläche tauche, wird es nie geschehen." Strategien von Schriftstellern zur Etablierung im literarischen Feld nach 1945. Am Beispiel von Hans Erich Nossack und Hans H. König.

111 ***Inge Stephan*** „Was geht uns Kassandra an?" Zur Funktion des Mythos in Hans Erich Nossacks frühen Nachkriegstexten.

131 ***Kai-Uwe Scholz*** Chamäleon oder Die vielen Gesichter des Hans Friedrich Blunck. Anpassungsstrategien eines prominenten NS-Kulturfunktionärs vor und nach 1945.

KULTUR UND POLITIK

169 **Ein Gespräch mit Rolf Italiaander.** „Es war keine große geistige Linie drin in Hamburg." Ein persönliches Statement zu Autoren, Autorengruppen und Institutionen des literarischen Lebens in Hamburg.

177 ***Nikolaus Tiling*** Konkurrenz und Übereinstimmung. Strategien und Themen im literarischen Feld Hamburgs 1945 bis 1947.

193 ***Matthias Wegner*** Kunst als Religion. Der Hamburger Kultursenator Hans Harder Biermann-Ratjen.

VERLAGE

207 **Ein Gespräch mit Heinrich Maria Ledig-Rowohlt.** „Wenn man das Papier hatte, war die Währungsreform ja ein Wunder in der Tasche." Der Neuanfang des Rowohlt-Verlages.

213 ***Sabine Krecker*** Neuanfang in vier Zonen. Der Rowohlt Verlag nach 1945: Hamburg, Stuttgart, Baden-Baden, Berlin.

229 **Ein Gespräch mit Joachim Heitmann.** „Ich habe eine gute Nachricht für Sie, Sie haben eine Lizenz." Der Hansische Gildenverlag und sein Verleger.

232 **Ein Gespräch mit Hans-Joachim Lang.** „Bis 1950 war nichts anzufangen mit der deutschen Literatur." Von der Universität zum Journalismus und zurück.

237 ***Ludwig Fischer*** Normalisierung und kultureller Auftrag. Zu Argumentationsmustern der literarischen Intelligenz in der „Buchkrise" von 1948/49.

PRESSE

273 **Ein Gespräch mit Heilwig von der Mehden-Ahlers.** „Sofern sie ein bißchen intellektuell waren, saßen sie bei uns." Feuilletonarbeit in der „Welt" und neue, junge Literatur beim „Benjamin".

280 **Ein Gespräch mit René Drommert.** „Die kulturellen Leute sind politisch nicht so engagiert." In den Zeitungen und in jeder Menge Vereine zuhaus.

284 **Ein Gespräch mit Marion Gräfin Dönhoff.** „Wir waren vielleicht zehn Leute, nicht mehr." Die Anfänge der „Zeit".

RUNDFUNK

291 ***Horst Ohde*** Das Haus an der Rothenbaumchaussee. Zur Geschichte des NWDR.

321 **Ein Gespräch mit Wolfgang Schwade.** „Da waren zwei Räume, und dann standen die Mikrofone da." Als Producer beim NWDR.

325 **Ein Gespräch mit Axel Eggebrecht.** „Wiemann, wir setzen uns jetzt vor ein Mikrofon." Einer der Allerersten beim NWDR berichtet.

NÜRNBERGER PROZESS

331 ***Klaus R. Scherpe*** Der Nürnberger Prozeß. Texte vor Ort und in der Zeit.

345 Auswahlliste der Buchveröffentlichungen in Hamburg 1945–1950

407 Abbildungsnachweis

408 Über die Autoren

410 Personenregister

/ Inge Stephan

„Was geht uns Kassandra an?" Zur Funktion des Mythos in Hans Erich Nossacks frühen Nachkriegstexten /

Man muß dem intellektuellen Faszismus
den Mythos wegnehmen
und ihn ins Humane umfunktionieren.
Ich tue längst nichts anderes mehr.

Thomas Mann an Karl Kerényi, 7.9.1941 [1]

Wenn Hans Erich Nossack in seiner nach eigener Aussage 1942 begonnenen, 1946 beendeten und 1948 zuerst veröffentlichten Erzählung „Kassandra" die Frage stellt: „Was geht uns Kassandra an?"[2], dann geschieht dies zu einer Zeit, in der Kassandra nach einer mehr als zweitausendjährigen wechselvollen und widersprüchlichen Rezeptionsgeschichte zu einer umkämpften Chiffre in der Auseinandersetzung der verschiedenen politischen Lager mit Faschismus, Holocaust, Krieg und Nachkriegszeit avanciert war. Thomas Epple[3] und Solvejg Müller[4] haben in ihren Arbeiten „Der Aufstieg der Untergangsseherin Kassandra" (1993) und „Kein Brautfest zwischen Menschen und Göttern. Kassandra – Mythologie im Lichte von Sexualität und Wahrheit" (1994) eine Fülle von Beispielen zusammengetragen, die zeigen, daß Kassandra als Seherin, Mahnerin und Warnerin zu einer „Symbolgestalt"[5] geworden war und entweder als „Widerstandsfigur" oder „Legitimationschiffre"[6] von Autoren und Autorinnen unterschiedlichster politischer Couleur funktionalisiert wurde.

Heinz Politzer – heute kaum noch als Autor, sondern als Literaturwissenschaftler bekannt – nimmt in seinem 1933 veröffentlichten Gedicht „Kassandra" den Holocaust der europäischen Juden, dem er selbst nur durch seine Flucht entkommen konnte, in prophetisch anmutender Weise vorweg:

„Derweil euer Schritt wie seit jeher
Das Pflaster tritt, Märkte bedrängt,
Weiß mein Auge, der sichere Späher,
Euch feuerversengt."[7]

Zehn Jahre später macht ein anderer Autor, Richard Friedenthal – Jude, Emigrant und wie Politzer heute ebenfalls nur noch als Germanist bekannt – Kassandra zur Titelfigur eines Gedichtes, wobei wie bei Politzer die Anklänge an die Schillersche „Kassandra" unüberhörbar und bei Autoren, die Germanisten sind bzw. geworden sind, auch nicht verwunderlich sind. In einem im Londoner Exil veröffentlichten Gedichtband wird Kassandra zur Warnerin, der niemand Glauben schenkt:

„Ich sehe, – aber keiner will mich hören;
Ich rufe, – aber niemand blickt sich um;
Ich schreie! – doch sie lassen sich nicht stören,
Sie bleiben meiner wilden Warnung stumm."[8]

Auch ein anderer Exilant, Max Hermann-Neiße, nimmt in seinem 1938 verfaßten Gedicht „Kassandra" seit 1933 die Figur der Seherin in Anspruch, um über die politische Entwicklung in Deutschland zu reflektieren. Der Blick des Autors weist voraus in eine als apokalyptisch empfundene Zukunft und wendet sich zugleich zurück in die politische Vergangenheit. Kassandra, dem fiktiven Du des Gedichts, werden angesichts des im Gedicht erinnerten Reichstagsbrandes von 1933 seherische Fähigkeiten zugesprochen:

„Du wußtest, was wir uns zu glauben sträubten,
Daß nun der Weltuntergang begann [...].
Da wollte niemand Deiner Warnung glauben;
man sprach zu Dir, wie man zu Kranken spricht,
und ließ sich ungern seine Ruhe rauben
und scheute Dein vergrämtes Angesicht."[9]

Die Figur der Kassandra dient dazu, um im nachhinein die Richtigkeit von Voraussagen zu bestätigen. Je deutlicher sich die politischen Verhältnisse verdüsterten, desto mehr bot sich die Figur der Kassandra den Exilautoren als Projektionsfigur an. Stefan Zweig spricht angesichts des Zusammenbruchs Frankreichs 1940 von den „alten Cassandra-Gefühlen"[10], die in ihm wach werden, Golo Mann spricht von der „Last unseres Cassandra-Wissens"[11] und Rudolf Olden schreibt am Tag des Kriegsbeginns in einem Brief, er „teile die Gefühle der Kassandra vollkommen"[12]. Auch Klaus Mann zieht in seiner Autobiographie „Der Wendepunkt", die 1942 bzw. 1949 geschrieben wurde, im Rückblick eine Parallele zwischen seiner Rolle als Emigrant und Kassandra.

„Nicht weniger notwendig und wesentlich als dieser indirekte Protest erschien vielen von uns der direkte, das politische Manifest, [...] das immer neu zu variierende, neu zu begründende J'accuse gegen den Hitler-Staat. Deutsche Antifaschisten im Ausland dürfen nicht müde werden, den noch freien [...] Nationen immer wieder zu versichern: 'Ihr seid in Gefahr. Hitler ist gefährlich. Hitler ist Krieg. [...]' Fehlte es unserem Ruf an Überzeugungskraft? Er überzeugte nicht, er verhallte, die noch freien, noch unabhängigen Nationen [...], nahmen unsere Kassandra-Schreie mit realistischer Skepsis auf."[13]

Während Kassandra in den Werken von Exilautoren zumeist nur als Name aufgerufen und damit jene Lexikalisierung der Figur vorbereitet wurde, die dann in den fünfziger Jahren unter dem interessanterweise negativ konnotierten Stichworten „Kassandra" und „Kassandra-Ruf" zur Aufnahme in Nachschlagewerke führte[14], wird Kassandra für die in Deutschland bzw. Österreich verbliebenen Autoren bzw. Autorinnen zu einem höchst problematischen Medium der Reflexion und Standortbestimmung. Die Tragödie „Kassandra" von Hans Schwarz, veröffentlicht 1941, und die Erzählung „Die Seherin" von Erika Mitterer, 1943 veröffentlicht – zu berücksichtigen in diesem Zusammenhang ist auch Gerhart Hauptmanns Drama „Agamemnons Tod" (1942–44 geschrieben) – sind zwar keine offen faschistischen Texte, nähern sich der Blut-und-Boden-Ideologie der Nationalisten jedoch in nicht zu überlesender Weise an.

In allen drei Texten spielt das Blut eine entscheidende Rolle.[15] Hauptmann greift auf eine durch Bachofens „Mutterrecht" geprägte dionysisch-chtonische Auffassung der Antike zurück und sieht im „Menschenopfer [...] die blutige Wurzel der griechischen Tragödie"[16]. Kassandra ist für Hauptmann zwar nur eine Nebenfigur im Drama und unterscheidet sich von den anderen Figuren zunächst dadurch, daß sie als einzige versucht, das triebhaft-gezwungene Handeln der anderen Figuren zu durchbrechen, letztlich aber auch von der Gewalt des Blutes überwältigt wird. Die Tragödie zeigt, daß angesichts von dämonischen Schicksalsmächten nur die „Ergebung in das Unabänderliche"[17] bleibt. Damit aber bedient Hauptmann letztlich einen ahistorischen Schicksalsdiskurs, der den nationalsozialistischen Machthabern nur gelegen sein konnte.

Noch stärker als Hauptmann rückt Hans Schwarz seine Kassandra an die faschistische Ideologie heran. Die Tragödie von Schwarz, die Epple zu Recht als das „schwärzeste Kapitel der Deutung Kassandras"[18] bezeichnet, steht ganz unter dem Zeichen des Völkischen. Schwarz, der eine erste Fassung des Dramas bereits 1916/17 in den Schützengräben von Ypern geschrieben hat, die jedoch nicht erhalten geblieben ist, und der sich schon vor 1933 als Propagandist der „nationalen Revolution" bei den späteren Machthabern empfohlen hatte und nach 1933 gezielt von der NS-Kulturpolitik gefördert wurde, entwirft in seiner fünfaktigen Tragödie von 1941 eine Kassandra, die fest in völkische Zusammenhänge eingebunden ist. Der „Chor der gefangenen Frauen", der im Drama den antiken Chor vertritt, ruft Kassandra, die nach einigem Zögern und Sträuben den Werbungen Agamemnons erliegt, warnend zu:

„Deinem Gotte kannst du dich entziehen,
deinem Feinde deinen Leib versprechen,
deinem Volke kannst du nicht entfliehen,
oder deine Sehnsucht wird zerbrechen."[19]

Am Schluß der Tragödie bringt Kassandra und nicht Klytämnestra Agamemnon um. Klytämnestra bietet Kassandra zwar ihre Hilfe beim Mord an, aber diese will die

Rache ganz allein für sich. Kassandra wird durch diese Tat und durch ihr Ende, das Schwarz entgegen der mythologischen Vorlage als „Totenopfer, das sie dem Vaterland bringt“[20], gestaltet und das in der Geschichte der Kassandra-Rezeption in dieser Umkehrung einmalig steht, zur Heroine des völkischen Kampfes.

Der Text von Erika Mitterer, der bei Epple im Vergleich zu dem von Schwarz relativ wohlmeinend besprochen wird[21], entwirft eine Kassandra, die ebenfalls vom Blut getrieben wird. Dabei steht nicht so sehr das Völkische, als vielmehr das Erotische im Mittelpunkt der Erzählung. Mitterer erzählt eine schwülstige, inzestuöse Geschichte, die ganz auf konventionellen Geschlechtermustern beruht. Kassandra fühlt sich als Gefäß („ich bin ganz leer“) und erwartet ihre Erfüllung durch den Mann („fülle es mit Zukunft“).[22] Agamemnon sieht in Kassandra die Wiedergängerin der geopferten Tochter Iphigenie. Das alte „Blutopfer“ wiederholt sich in der „blutschänderischen“ Verbindung mit Kassandra als Stellvertreterin Iphigenies. Agamemnon wird – so sieht es Kassandra am Ende der Erzählung voraus – von Klytämnestra nicht aus Rache für die Opferung der Tochter ermordet, sondern aus „Gram“[23] darüber, daß ihr Mann sie in jener Verbindung zu Kassandra mit der eigenen Tochter betrügt. In dieser forcierten Deutung, in der Begehren und „Blutschande“ eine problematische Verbindung eingehen, gerät Mitterer in eine wohl unfreiwillige Nähe zur Blutmystik der Nationalsozialisten, bei denen der Begriff der „Blutschande“ fester Bestandteil des antisemitischen Komplexes war.[24] Von der Seher-Gabe Kassandras ist – entgegen dem Titel – kaum etwas geblieben. Kassandra ist ganz naturhafter Körper und hingebungsvolle Frau, deren „unsterbliche Liebe“[25] am Ende der Erzählung über die Seher-Gabe triumphiert bzw. emphatisch mit ihr verschmilzt. Der Widerspruch zwischen Intellektualität und Sinnlichkeit, den Mitterer ihrer Erzählung als narratives Movens unterlegt, wird durch den Rückgriff auf den traditionellen Geschlechterdiskurs in seinen emanzipatorischen Möglichkeiten entschärft und im Verlauf der Erzählung stillgestellt. „Ach, Kassandra [...], ist es denn so schlimm, zu dienen und nur ein Weib zu sein?“[26] – diese Frage stellt Agamemnon der Geliebten, und der Text gibt darauf die tröstliche Antwort, daß es nicht so schlimm ist, wenn es sich um „unsterbliche Liebe“ handelt und die Beteiligten Agamemnon und Kassandra heißen.

Wenn man resümierend auf die Rezeption der Kassandra-Texte in den dreißiger und vierziger Jahren schaut, erscheint die Figur der Seherin und Mahnerin, die Hofer in seinem Gemälde von 1936 so zwingend ins Bild gesetzt hat[27], politisch belastet, ästhetisch abgewirtschaftet, ohne eigenes Profil und beliebig einsetzbar. Für eine fortschrittskritische, emanzipatorische Ausdeutung, wie sie Christa Wolf fast ein halbes Jahrhundert (1983) später vorgelegt hat, scheinen alle Voraussetzungen zur Zeit des Faschismus zu fehlen. Ich halte es für keinen Zufall, daß Ernst Bloch in seinem in den vierziger Jahren verfaßten Werk „Prinzip Hoffnung“ Kassandra negativ konnotiert und als antiutopische Figur verwirft. Unter der Überschrift „Unabwendbares und abwendbares Schicksal“ polemisiert Bloch gegen den Schicksalsbegriff der Antike:

„Moira ist das schlechthin Unabwendbare [...], so daß vor ihm nicht nur der Verstand stillsteht, sondern das Blut erstarrt. Es ist sinnlos, unter solchen Umständen zu

handeln, selbst wenn der erste Schritt freisteht [...]. Weder Ödipus, noch Kassandra können etwas tun, gar wenden."[28]

Bloch distanziert sich damit explizit von dem im faschistischen Deutschland favorisierten chtonisch-dämonischen Schicksalskult und versucht, Raum für ein veränderndes, eingreifendes Denken zu schaffen, für das im herrschenden Diskurs der vierziger Jahre allerdings keine Chancen bestanden. Erst in den sechziger Jahren setzt eine nennenswerte Rezeption Blochs in Deutschland ein und verändert sich auch das Kassandra-Bild, wie es von den unter dem Eindruck des Faschismus schreibenden Autoren bevorzugt wurde.

Auf dem Hintergrund der Kassandra-Rezeption der dreißiger und vierziger Jahre gewinnt der Satz „Was geht uns Kassandra an?", mit dem Hans Erich Nossack seine Erzählung „Kassandra" beginnen läßt, eine tiefere Bedeutung, als der leicht hingeworfene Satz zunächst signalisiert. Es handelt sich um eine rhetorische Frage, die im Text übrigens mehrmals wiederholt und variiert wird. Natürlich geht Kassandra „uns" – wer ist eigentlich dieses „uns"? – etwas an. Zumindest dem Autor Nossack ist Kassandra so wichtig, daß er seine Erzählung nach ihr benennt und die Figur in anderen Texten mehrfach wiederaufnimmt.

Das „uns" in der Ausgangsfrage entpuppt sich zunächst als ein familiales. Odysseus, der Spätheimkehrer aus dem Trojanischen Krieg, wehrt mit dieser Frage die Frage seines Sohnes Telemach nach Kassandra ab, die dieser dem Vater im Auftrag der Mutter Penelope stellt, um den schweigsamen, durch seine Erlebnisse verstörten Vater zum Reden zu provozieren. Daß Penelope mit dieser auf den Sohn delegierten Frage nicht nur therapeutische Absichten hat, wie der Sohn vermutet („Sie meinte, es würde besser sein, wenn wir ihn dazu brächten, öfters von seinen Erlebnissen zu erzählen.", S.94), zeigt der Verlauf des Gesprächs, das sich aus der vom Sohn gestellten und von der Mutter initiierten Frage umständlich und stockend entwickelt und vom Erzähler durch dazwischen geschobene Erinnerungen des Telemachs und enorme zeitliche Sprünge weiter kompliziert wird: Die häusliche Szene, in die das Gespräch über Kassandra eingebettet ist, wird aus der Distanz von mehr als fünfzig Jahren vom inzwischen alt gewordenen Sohn erinnert.

Bevor der Erzähler auf die Frage des Sohnes und die Gegenfrage des Vaters zurückkommt, werden zwei Erinnerungen Telemachs eingeschoben: Zunächst erinnert sich Telemach an die Begegnung mit einem namenlosen jungen Mann aus Kleinasien, der seinen Eindruck von Kassandra mit dem Bild einer „blaugrauen, schlanken Rauchsäule" (S.95), die aus der Ebene aufsteigt und mit dem strahlenden Himmel „verschwimmt", zu umschreiben versucht hatte. Dieses Bild ist Telemach so unauslöschlich in Erinnerung geblieben, daß es noch in der Rückschau von über fünfzig Jahren in seinem Gedächtnis präsent ist. Neben dieses poetische Bild tritt eine Vielzahl von Einzelheiten aus dem Trojanischen Krieg, die nicht direkt mit Kassandra zusammenhängen und die Telemach von Pylades, dem Freund des Orest, erfahren hat. Durch die von Telemach erinnerten Erzählungen des Pylades erfährt der überlieferte

Gerhard Marcks, „Kassandra",
gebrannter Ton, 1948



Mythos drei interessante Verschiebungen. Erstens: Nicht Klytämnestra hat Agamemnon ermordet, sondern es ist ihr Liebhaber Ägisth gewesen. Zweitens: Nicht der Sohn Orest hat seine Mutter Klytämnestra umgebracht, sondern sie ist „bedauerlicherweise" (S.96) bei Unruhen ums Leben gekommen. Und drittens: Orest wird nicht als Muttermörder von den Erinnyen aus dem Land vertrieben und verfolgt, sondern er hat sich aus unklaren Gründen auf Reisen begeben und seinem Freund Pylades die Herrschaft des Reiches in der Zwischenzeit übertragen.

Was haben diese Bilder, Erinnerungen und Verschiebungen der mythischen Erzählung mit der Ausgangsfrage zu tun und warum werden sie von dem Erzähler in so umständlicher Weise präsentiert? Der stockende Erzählfluß weist m. E. darauf hin, daß die Erinnerungen um Tabus kreisen. Die im Äther verschwimmende Rauchsäule als Sinnbild für Kassandra kann als erotisches Bild gelesen werden und in der Erinnerung an Agamemnon und Klytämnestra tauchen Szenen einer Ehe auf, in der sich die Partner fremd geworden sind. Untreue Männer, unkeusche Frauen und mordende Liebhaber rücken Monogamie als Ideal der Geschlechterbeziehung ins Zwielicht.

Diese Wunsch- und vor allem Schreckbilder bilden den erzählerischen Hintergrund, auf dem das Gespräch über Kassandra zwischen Vater, Mutter und Sohn schließlich in Gang kommt und das sich in der Folge immer stärker zu einem Geplänkel zwischen dem sich fremd gewordenen Ehepaar Odysseus und Penelope entwickelt. Die Mutter kommt dem durch die Gegenfrage des Vaters verunsicherten und verlegenen Sohn mit einer merkwürdig unvermittelten Frage zu Hilfe: „Sie kann doch gar nicht mehr so jung gewesen sein. Warum war sie eigentlich nicht verheiratet?" (S.96). Mit dieser Frage ist das eigentliche Thema der Erzählung, das in den vorangestellten Erinnerungen Telemachs gleichsam präludiert wurde, eröffnet: Es geht um das „Rätsel" (S.97) der Attraktion bzw. der Abstoßung zwischen den Geschlechtern.

Wenn Nossack die Frage nach den Geschlechterbeziehungen und der Rolle der Sexualität zum eigentlichen Kern seiner Kassandra-Bearbeitung macht, dann tut er dies in einem historischen Moment, in dem eher eine politische Ausdeutung der Figur zu erwarten gewesen wäre. Der diskursive Zusammenhang zwischen Sexualität und Wahrheit, in den nach Solvejg Müllers Interpretation die Figur der Kassandra spätestens seit Schillers gleichnamigem Gedicht eingespannt ist und der je nach politischem Kontext entweder zur Sexualisierung oder zur Entsexualisierung der Figur führt, wird bei Nossack auf Kosten eines möglichen politischen Profils der Figur auf die Frage hin zugespitzt, warum Kassandra sich dem Gott Phöbus verweigert habe, eine Frage, die selbst dem Telemach merkwürdig vorkommt und mit seinem Bild des Vaters ebensowenig zusammenzupassen scheint wie mit der Deutung des Odysseus im Mythos und der nachfolgenden Forschung. Odysseus, bereits im homerischen Epos als der listenreiche Politiker par excellence gezeichnet, repräsentiert – wenn man Herfried Münkler in seiner Arbeit „Odysseus und Kassandra" (1990) folgt – gerade in der Kombination mit Kassandra die „Politik im Mythos":

„Kassandra ist der Prototyp des/der Intellektuellen. Doch nicht weniger als sie ist auch Odysseus ein Intellektueller, und beide zusammen markieren die Endpunkte jenes Rollenspektrums, auf dem sich – seit Odysseus und Kassandra – die Intellektuellen bewegen. Kassandra, die äußerste Ohnmacht, reduziert auf die Rolle des unbeachteten, ungehörten Warners, ein subversives Subjekt, dessen Reden niemand hören will, dessen Wissen niemandem nutzt, selbst wenn es ihm nutzen könnte. Dagegen ist Odysseus der Intellektuelle im Vollbesitz der Macht, seine Anweisungen werden befolgt, nach seiner Pfeife tanzen die Helden. Er ist der Mann hinter den Kulissen, der große Regisseur. Odysseus kann schweigen, Kassandra muß reden: Macht und Ohnmacht. Es ist kaum ein Zufall, daß beide gemeinsam die Bühne der Weltgeschichte betreten haben."[29]

Es ist sicher auch kein Zufall, daß Odysseus und Kassandra bei Nossack in eine enge Verbindung gebracht werden. Freilich werden von Nossack ganz andere Momente in der Konstellation aktiviert als in der politischen Lesart von Münkler. Natürlich ist der Begriff des Politischen vieldeutig. Spätestens nach 1968 haben wir uns angewöhnt, auch das Private als das Politische zu begreifen und die Arbeiten von Foucault zur „Körperpolitik" haben uns sensibel für den Zusammenhang von Sexua-

lität und Politik gemacht. Die Frage nach der sexuellen Verweigerung, die Nossack zum Angelpunkt seiner Erzählung macht, ließe sich von hier aus mit einiger Anstrengung zwar, doch nicht ganz ohne Berechtigung auch politisch deuten.

Ein Blick auf den Odysseus-Exkurs von Horkheimer und Adorno macht jedoch deutlich, daß der Begriff des Politischen eben zu jener Zeit, als Nossack seine Kassandra-Odysseus-Konfiguration entwarf, von den beiden Autoren der „Dialektik der Aufklärung" (1944) gerade durch ihre zivilisationskritische Deutung der Odysseus-Figur in einen explizit antifaschistischen Kontext gestellt wurde. Einmal mehr wird durch solche Vergleiche klar, wie tief die Gräben zwischen den Autoren des Exils und denen der Inneren Emigration waren und welche unterschiedliche Bedeutung der Rekurs auf den Mythos hatte. Die Kassandra-Odysseus-Konfiguration mit ihrer zugespitzten Frage nach den Ursachen der sexuellen Verweigerung bei Nossack nimmt sich jedenfalls auf diesem Hintergrund noch merkwürdiger aus, als sie dem Sohn des Odysseus in der Erzählung vorkommt („Was mich am meisten wunderte, war, daß sich ausgerechnet mein Vater besonders für die Geschichte mit Phöbus zu interessieren schien." S.98).

Für Odysseus jedenfalls scheint diese Frage so wichtig zu sein, daß er sie nicht nur seiner Frau stellt, sondern sie in mehreren insistierenden Nachfragen auch Kassandra in einem Gespräch gegenüber formuliert, von dem er Frau und Sohn ausführlich berichtet. Die Antwort Kassandras, daß sie „Angst" (S.113) gehabt habe, befriedigt ihn trotz gegenteiliger Behauptung nicht völlig, wie die Wiederaufnahme der Frage im Gespräch mit seiner Frau zeigt. Die Verweigerung Kassandras einem Gotte gegenüber bleibt letztlich ebenso rätselhaft wie die Hinwendung Agamemnons zu der im Vergleich zu Helena unscheinbaren Kassandra. „Wozu hat sich Agamemnon eigentlich diese Kassandra ausgesucht? Sie hat doch viel zu schmale Hüften." (S.101)

Diese Frage wird in immer neuen Variationen von verschiedenen Figuren im Text gestellt. Die schmalgliedrige, scheue Kassandra wird zum Gegenbild der üppigen, verführerischen Weiblichkeit Helenas. Im Gegensatz zu Helena scheint Kassandra Sexualität ebenso zuwider zu sein wie die Gemeinschaft mit anderen Frauen. Sie kann, wie sie selbst sagt, „den Geruch der Weiber nicht mehr aushalten" (S.102) und das Schlimmste sind für sie „die großen schillernden Fliegen, die [...] in der Sonne ihr Spiel treiben" (S.102).

Wenn man die Erzählung des Odysseus im häuslichen Kreis und den Bericht des Pylades, aus denen sich der alte Telemach in der Rückschau ein Bild von Kassandra zusammenzusetzen sucht, vergegenwärtigt, so entsteht das Bild einer Frau, die sich den sexualisierenden Zugriffen ihrer Umgebung zu entziehen versucht, sei es aus Angst, Ekel oder aber aus einem elitären Bewußtsein heraus, daß das Zeichen der Auserwählten ist. Für diese letzte Deutung spricht eine Passage des Textes, in der Agamemnon, der von Odysseus als der „Menschlichste" (S.104) von allen trojanischen Kriegern geradezu verehrt wird, Kassandra als eine ihm verwandte Figur anerkennt:

„Aber für uns gilt diese übliche Einteilung in Freund und Feind nicht. Wir müssen auf eine andere Art miteinander verkehren. Ich glaube immer, daß es sehr notwendig

ist, daß wir wenigen, wenn wir uns begegnen, uns außerhalb der gewohnten Sitten unterhalten, und daß wir uns das, was wir vor den anderen geheim halten, offen mitteilen. Denn wenn einer von uns sich irrt, dann ist es viel schlimmer als der kleine Schaden, den die Irrtümer der anderen anrichten. Vielleicht bin ich ja auch einmal einem Gotte begegnet. "(S.112)

Diese Passage bereitet die spätere Verschmelzung der beiden Figuren vor, der geschlechtsspezifische Muster jedoch eingeschrieben bleiben: Kassandra wird zum „Schatten" (S.117) Agamemnons. Der elitäre Schulterschluß zwischen Agamemnon und Kassandra beruht auf einer Askese, die gewöhnliche Leute nicht verstehen und mit falschem Verdacht beargwöhnen. Gegen das „selige Paar" (S.118) Menelaos und Helena, das als Gewinner des Krieges zurückbleibt und von dem Odysseus nur mit Verachtung spricht, steht das „andere Paar" Agamemnon und Kassandra (S.118), das gemeinsam in den Tod geht. Das dritte Paar, Odysseus und Penelope, findet in der ganzen Erzählung nicht wieder zueinander und trennt sich schließlich endgültig. In der neuen Generation entstehen überhaupt keine Paare: Telemach bleibt ebenso unvermählt wie Pylades oder der umherreisende Orest, zu dem nach Meinung des Pylades allein Kassandra gepaßt hätte („Nicht als Mann und Frau, sie war ja älter, sondern [...] na, wie soll ich es sagen? Sie hätten sich gleich verstanden." S.106). Hier werden Orest und Kassandra zum „Traumpaar" – eine Konstellation, auf die noch zurückzukommen sein wird. Die Freundschaft der überlebenden Söhne beschränkt sich im Falle von Orest und Pylades auf Platzhalterschaft bzw. im Fall von Telemach und Pylades auf den Austausch von Grüßen und kleinen Geschenken, die durch „gemeinsame Gastfreunde" (S.96) vermittelt werden.

Hier kündigt sich jene männliche solitäre Position des dichterischen Ichs an, die Nossack in seiner Büchner-Preis-Rede (1961) nachträglich zum ästhetischen Programm erhoben und bis ans Ende seines Lebens in immer neuen Varianten durchgespielt hat. Als einzig mögliche Bündnispartnerin für die einsamen Heroen kommt nur eine Figur wie Kassandra in Frage, die aus der Gewöhnlichkeit normaler Menschen in mehrfacher Hinsicht herausgenommen ist: Sie entspricht nicht den traditionellen Weiblichkeitsmustern, sie ist als „jüngerer Bruder"[30] gleichsam eine „Unberührbare", die sich „rein" in jeder Hinsicht erhält und sie ist eine Seherin, die ihre von Phöbus erhaltene „Gabe" (S.111) nicht als Auszeichnung, sondern als „Strafe" (S.111) versteht. In einer solchen Auffassung berührt sie sich mit der Auffassung Nossacks, für den das Schreiben immer eine Bürde darstellte, an der er – wie Kassandra an ihrer Sehergabe – schwer zu tragen hatte.

In dem Text „Ich habe nur dich, Kassandra" von 1952 kommt Nossack auf diese Verbindung zwischen männlichem Autor-Ich und Kassandra, die Christa Wolf später als Verbindung zwischen weiblichem Autor-Ich und Kassandra ausphantasieren wird, in scherzhafter Weise zurück. Nach einem Leseabend, auf dem ein Autor wie so oft mit der Ignoranz seiner Zuhörer konfrontiert wird – in diesem Fall handelt es sich um eine „achtungsgebietende Dame", eine Hamburgerin, die ihn mit der Frage nervt, ob er das, was er schreibe, denn auch alles wirklich erlebt habe. Aus der ihn befallenden

„Traurigkeit" kann sich der Dichter nur durch den Rückzug in sein Hotelzimmer retten, wo ihn bereits Kassandra erwartet:

„Als oben die Fahrstuhltür hinter mir zuklappte, sah ich gleich, daß Kassandra dort auf mich wartete. Die gleiche Kassandra, die mit mir zusammen vor ungefähr dreitausend Jahren erschlagen wurde. Die mit den zu „schmalen Hüften", wie es damals aufgrund einer Bemerkung der schönen Helena von ihr hieß. Es gibt nur eine Kassandra, und ich habe sie erlebt.

Sie hockte in einem der Sessel, die auf dem Platz vor der Fahrstuhltür standen, neben ihr auf einem runden Tisch eine Vase mit weißen Tulpen. An der Wand hing ein alter Stich. Irgendwelche Menschen in altmodischer Kleidung, die aufs Meer hinausschauten.

Ich kniete mich zu Kassandra hin – ja, verzeihen Sie; denn jetzt schildere ich das Wirkliche, und nicht so, wie man sich unten im Speisesaal benimmt –; ich tat es, weil ich ihre Augen sehen wollte. Ich dachte nämlich, sie weinte, aber natürlich, ein Mädchen, das die Liebe eines Gottes ausgeschlagen hat, weint nicht so leicht. 'Ich dachte schon, du wärst verloren', sagte sie. 'Beinahe war es soweit. Drei Stunden habe ich versucht, dich zu verleugnen. Es war furchtbar.'

'Hast du viel trinken müssen?'

'Ach komm, es geht. Wird es denn nie anders werden mit uns? Immer wieder steht eine Klytämnestra da mit dem Beil in der Hand und will uns erschlagen. Werden wir immer nur zusammen sterben dürfen?'

'Wenn wir uns dagegen wehren, sind wir ganz verloren.'

'Ich habe doch nur dich, Kassandra.'

'Ich weiß', sagte sie und lächelte dabei. 'Aber geh jetzt in dein Zimmer, hörst du. Der Fahrstuhl summt schon wieder. Sie denken sonst, du seist betrunken.'

Ich ging den halbdunklen Gang zu den Zimmern entlang, an all den Schuhen vorbei, die vor den Türen standen. Ob mir Kassandra folgte? Aber wieso denn! Wir haben uns, um zusammen zu sterben, immer wieder."[31]

Autor und Kassandra verschmelzen in dieser Passage zur Einheit, die jedoch pessimistisch-melancholisch besetzt ist. Beide sind Einzelgänger, vergebliche Mahner, Rufer in der Wüste, die ohne die erhoffte Resonanz in der Öffentlichkeit bleiben. Hier findet jene Identifikation zwischen Autor und Kassandra statt, die Wolfgang Koeppen – mit einer ganz anderen Zielsetzung als Nossack freilich – 1962 in seiner Büchner-Preis-Rede zum Credo einer ganzen, gegen den „Zeitgeist" stehenden Generation von Autoren erheben sollte:

„Der Schriftsteller ist kein Parteigänger, und er freut sich nicht mit den Siegern. Er ist ein Mann, allein, oft in der traurigen Lage der Kassandra unter den Trojanern."[32]

Kehren wir zurück zu der „Kassandra"-Erzählung von 1946, die anders als die ironische Skizze von 1952 so bedeutungsschwer in den Mythos eingebunden ist. Das „uns", das wir im ersten interpretatorischen Durchgang als familiales identifiziert

haben, verweist nicht nur auf eine mythische „Ur-Situation" zurück, sondern es weist zugleich in die Gegenwart von Autor und Leser, die über die Figur der Kassandra miteinander in Verbindung gebracht werden. Kassandra, das alter Ego des Autors, wird zur Herausforderung auch für den Leser, ihre Bedeutung für sich und seine Gegenwart zu klären.

Den Gegenwartsbezug der mythischen Figur Kassandra hat Nossack in einer anderen Erzählung, die 1948 zusammen mit der Erzählung „Kassandra" in dem Band „Interview mit dem Tode" veröffentlicht worden ist, geradezu überdeutlich herausgestellt. Die 1946/47 geschriebene Erzählung „Dorothea" spielt nicht im Trojanischen Krieg, sondern im zerbombten Hamburg von 1943 und dem Hungerwinter 1946/47. Vergeblich versucht ein fiktiver Ich-Erzähler, seine Erlebnisse einem Kameraden zunächst als eine Kassandra-Geschichte zu erzählen:

„Ich werde einfach so anfangen: 'Es war einmal ein junges Mädchen namens Kassandra.'

'Wieso Kassandra?', wird er erstaunt fragen.

'Sie war eine trojanische Prinzessin. Sie hatte zu schmale Hüften.'

'Woher weißt du das?'

'Helena, ich meine die berühmte Helena, spottete darüber.'

'Warst du dabei?'

Ich werde dann einfach weitererzählen, was ich weiß. Man muß diese Leere mit Gestalten anfüllen. Es ist Platz genug da.

Wenn er nun aber zornig wird und ruft: 'Was geht mich Kassandra an? Ich dachte, sie hieß Dorothea', was dann?"[33]

Dorothea, das „Gottesgeschenk"[34], ist also nur eine Deckfigur für Kassandra. Die Erlebnisse im Hamburger Feuersturm und die sich daran anschließenden Begegnungen sind jedoch so traumatisch bzw. so seltsam, daß sie sich nicht mehr in die alte mythische Erzählung von Kassandra pressen lassen.

„Ja, was geht mich Kassandra an? Es wäre eine krampfhafte Lüge, von ihr zu reden. Ich werde meinem Kameraden die Geschichte von Dorothea erzählen."[35]

Die Herauslösung Dorotheas aus der mythischen Parallelisierung erfolgt jedoch nur, um sie sogleich in eine neue Beziehung einzubinden: Dorothea erscheint als Widergängerin einer Frau, die der Ich-Erzähler auf einem Bild des Malers Carl Hofer gesehen hat. Auch wenn die ausführliche Bildbeschreibung erkennen läßt, daß es sich nicht um das Kassandra-Bild Hofers, sondern um eines seiner Mädchen-Bilder handeln muß, so bleibt der Bezug zu dem während des Faschismus verfemten Hofer doch bemerkenswert.[36]

Entscheidender als die Frage, welches Hofersche Bild dem Ich-Erzähler tatsächlich vor Augen gestanden hat, ist die Tatsache, daß Nossack als Erzähler seine Figuren nicht ohne Mystifikationen aufeinandertreffen lassen kann: Dorothea scheint einem Bild von Hofer entsprungen zu sein bzw. wird in der Erinnerung des Erzählers in dieses zurück verbannt, und der Ich-Erzähler wird von Dorothea als Doppelgänger eines Mannes erlebt, der sie im Hamburger Feuersturm gerettet hat. Wie in „Kassan-

Karl Hofer, „Mann in den Trümmern", 1947



dra" so scheitert auch in „Dorothea" die Zusammenführung von Mann und Frau zum Paar. Beide Texte erzählen von gescheiterten Begegnungen zwischen den Geschlechtern und beide rufen dabei die Figur der Kassandra in sehr unterschiedlicher Weise auf.

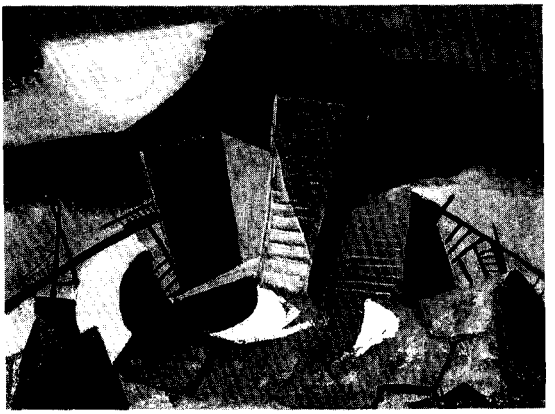
Kassandra ist dabei weder „beliebig", wie Epple es meint[37], noch ist sie eine „harmlose" Figur, wie Müller konstatiert.[38] Solche Einschätzungen, die im Kontext von Arbeiten – die angesichts der Fülle der präsentierten Materialien auf Einzeltexte nur mehr oder minder kursorisch eingehen können – verständlich und – angesichts des unbefriedigenden Standes der Nossack-Forschung[39] – auch verzeihlich sind, unterschätzen die Figur für die Nachkriegsprosa Nossacks in eklatanter Weise. Und sie verstellen – was schwerer wiegt – den Blick auf die problematische Verbindung zwischen der Kassandra-Deutung Nossacks und den kontroversen Deutungsmustern, wie sie von Autoren und Autorinnen des Exils, der Inneren Emigration und des Nationalsozialismus zeitgleich entwickelt worden sind. Meines Erachtens zeigen die Kassandra-Texte Nossacks, daß er die Figur nicht offensiv als „Bewältigungsfigur"[40] nutzt, sondern daß er sich genau in die ideologischen Widersprüche verstrickt, die schon die Texte von Hauptmann, Schwarz und Mitterer zu einer politisch und ästhetisch gleichermaßen quälenden Lektüre machen. Die Parallelisierung von Trojanischem Krieg und Hamburger Feuersturm etwa mag subjektiv nachvollziehbar sein, politisch ist sie aber in höchstem Grade dubios, weil hinter solchen Parallelisierungen die Frage nach der Verantwortlichkeit für die Greuel des Krieges verschwindet.

Der Geschlechterdiskurs, in den Nossack seine Kassandra einbindet, ist dabei letztlich nicht weniger problematisch als derjenige, in den Mitterer ihre Kassandra hineinphantasiert hatte. Während Mitterer Kassandra als töchterliche Geliebte Agamemnons sexualisiert und in einen trivialen Liebesdiskurs überführt, entwirft Nossack das Bild einer asketischen Heroine, die dem Agamemnon brüderlicher Freund ist und in den Kreis heroischer Einzelgänger aufgenommen werden kann. Abgesehen von der latent männerbündischen Orientierung eines solchen Entwurfs, der sich dahinter verbergenden massiven Diskriminierung des Weiblichen und der damit einhergehenden Ablehnung von Sexualität und Körperlichkeit, stellt eine solche Kassandra-Phantasie genau die Momente des Politischen still, die Christa Wolf später in ihrem Kassandra-Projekt in den Mittelpunkt stellt. Die Stillstellung des Politischen als zeitgeschichtlicher Erfahrung aber ist das eigentliche Skandalon in einer Zeit, wo es gerade auf die Auseinandersetzung mit den Verbrechen des Nationalsozialismus angekommen wäre.

Das Bild der „blau-grauen, schlanken Rauchsäule", im ersten interpretatorischen Durchgang als Sinnbild Kassandras gedeutet, wird in einer solchen Perspektive lesbar als unfreiwillige Erinnerung an die Rauchsäulen, die aus Deutschlands Krematorien zur Zeit des Faschismus in den Himmel gestiegen sind. Die „Asche" (S.106) Kassandras provoziert geradezu die Erinnerung an die Asche derjenigen, die der Text nicht bedenkt. Die Hinwendung zum Mythos ist eine Flucht vor der Auseinandersetzung mit den Verbrechen im eigenen Lande. Dabei wird Kassandra zu einer problematischen Komplizin des Verdrängens. Nossack befindet sich mit einer solchen Inanspruchnahme des Mythos in einer zwar nicht guten, dafür aber um so größeren Gesellschaft von Autoren und Autorinnen, die zur Zeit des Faschismus bzw. in der frühen Nachkriegszeit Trost und Zuflucht in der griechischen Mythologie gesucht und manchmal auch gefunden haben. Erinnert sei hier nur an die „Griechischen Mythen" von Kaschnitz und Jünger, an die „Märkische Argonautenfahrt" von Langgässer und an die „Iphigenie"-Dramen von Rutenborn, Langner, Schwarz und Vietta, die alle mehr oder minder einen ahistorischen Schicksalsdiskurs bedienen und im Mythos einen Fluchtpunkt vor der Auseinandersetzung mit der eigenen Verwicklung in die faschistische Kriegs- und Vernichtungspolitik suchen. Mit seinen in der frühen Nachkriegszeit entstandenen Mythos-Texten – zu denen neben „Kassandra" die Erzählungen „Orpheus und ..." und „Dädalus", vor allem aber „Nekyia" und der „Untergang" zählen – gehört Nossack in den Kreis dieser postfaschistischen Autoren, die stärker vom Faschismus geprägt waren, als ihnen selbst bewußt und uns als nachfolgenden Interpreten lieb sein mag.

Ein kurzer Blick auf die beiden Erzählungen „Der Untergang" (1943) und „Nekyia. Bericht eines Überlebenden" (1946) soll abschließend die problematische Indienstnahme der Kassandra-Figur durch Nossack noch einmal von einer anderen Perspektive her beleuchten. „Der Untergang" und „Nekyia" sind keine Kassandra-Texte im Sinne der Erzählungen „Kassandra" und „Dorothea" oder im Sinne der Skizze „Ich

Karl Hofer, „Tote Stadt", 1951



habe nur dich, Kassandra". Sie handeln nicht von Kassandra, sondern in ihnen nimmt Nossack die Position der Kassandra als „Untergangsseherin" ein.

Beide Texte gehören in den Kontext moderner Apokalypsen.[41] Sie sind Reflex der traumatischen Erfahrungen auf die „Hamburger Katastrophe"[42], wie Nossack die Zerstörung Hamburgs gegenüber Hermann Kasack in einem Brief vom 18. September 1946 bezeichnet hat. „Der Untergang", von Nossack als „sehr intimer Bericht" über „die Zeit vom 24. Juli bis ungefähr 15. August" 1943 dem Briefpartner gegenüber angekündigt und im gleichen Atemzug als „Bekenntnis" apostrophiert, ist geprägt von einem mythologisierenden Blick auf die zeitgeschichtliche Erfahrungen.[43] Das Bild der toten Stadt, das in beiden Texten beschworen wird, reaktiviert mythische und märchenhafte Erinnerungen.

Im „Untergang" ist es vor allem die Muttermord-Phantasie, durch die Text in archaische Kontexte zurückgebunden wird. Die Schuld am Untergang der Stadt – dies ist zumindest *eine* Lesart, die der Text anbietet – trägt das Autor-Ich, das wie ein Mörder immer wieder zur „Mordstelle"[44] zurückkehren muß. Die mythische Parallele zum Muttermörder Orest, den Nossack in seiner „Kassandra"-Erzählung von Muttermord freisprechen wird und den er später in der Skizze „Orest" (1971) als „Leitbild"[45] verabschiedet, um ihn sogleich als „älteren Bruder"[46] auferstehen zu lassen, ist dem Text als archaisierende Folie unterlegt. Der Kassandra-Blick des Autors ist dabei nicht prophetisch-warnend in eine ferne Zukunft gerichtet, sondern er ist fatalistisch zurückgewendet auf eine „Ursituation", die sich als „Stirb und werde" zwangsläufig immer wiederholt: In der Geschichte des Einzelnen und in der Geschichte der Völker.

Das uns schon bekannte „Traumpaar" Orest und Kassandra aus der „Kassandra"-Erzählung taucht als phantasmatische Konfiguration also auch im „Untergang" auf: Als Muttermörder erfüllt Orest ein Schicksal, das Nossack als Kassandra nur rückwirkend bestätigen kann. Orest und Kassandra sind mythische Doppelgänger

des Autors auf verschiedenen Ebenen. Von daher ist es nicht verwunderlich, daß Nossack ursprünglich mit dem Gedanken gespielt hatte, seiner „Kassandra"-Erzählung den Titel „Orest" zu geben. Die Entscheidung für die eine oder andere Figur ist keine prinzipielle, sondern eine ästhetisch-strategische. Im „Untergang" verzichtet Nossack auf eine Einführung der mythischen Figuren in die Handlungsebene der Erzählung, reklamiert sie als „Bewältigungsfiguren" aber keineswegs weniger intensiv als in den Texten, in denen sie als Titelfiguren in geradezu überdeutlicher Weise als Identifikationsfiguren angeboten werden. Im „Untergang" verfährt Nossack subtiler und hält die mythischen Bezüge verdeckter, wohl nicht zuletzt deshalb, weil er davon überzeugt war, daß die „Wahrheit" nur einigen Auserwählten zumutbar sei. In dem schon erwähnten Brief an Kasack hat Nossack betont, daß er im Vergleich zu anderen Menschen, die das Gleiche erlebt hätten, „empfindlichere Ohren"[47] habe, vor allem aber, daß sein „Wille zur Bewußtheit"[48] ihn von den anderen Menschen unterscheide:

„Ich höre genau, wie vorsichtig die Menschen über das reden, was hinter ihnen liegt, und man muß diese Vorsicht achten. Man darf niemand zwingen, sich umzusehen; noch nicht, die Gefahr ist noch zu groß."[49]

Ohne den Text in seiner Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit an dieser Stelle ausdeuten zu wollen, läßt sich doch – auf unser Thema bezogen – sagen, daß Nossack in der Erzählung unter der Hand die Frage nach der Schuld zu einer existentiellen Sinngebung des Grauens verschiebt, sich selbst in die elitäre Position des tiefer Hörenden und besser Sehenden stilisiert und durch die Inanspruchnahme der Kassandra-Position zur Mythisierung des historischen Geschehens beiträgt.

Wichtig ist der Mythos-Bezug auch für die Deutung der Erzählung „Nekyia".[50] Mit dem Titel – Nekyia heißt Totenopfer – spielt Nossack in sehr direkter Weise auf den griechischen Mythos an. Auf den ersten Blick fallen aber weniger die mythischen Momente ins Auge als vielmehr die vielfältigen Bezüglichkeiten auf die Traditionen des Märchens und der Science-Fiction-Literatur. Mit dem ursprünglichen Untertitel „Bericht eines Überlebenden" knüpft Nossack ganz explizit an die Tradition von Endzeitvisionen an, wie sie z.B. durch Mary Shelleys Roman „Der letzte Mensch" (1826) repräsentiert wird. Mit dem Motto „Post amorem omne animal triste" eröffnet er darüber hinaus einen Assoziationsraum, der uns aus der „Kassandra"-Erzählung wohl vertraut ist. Das Motto signalisiert, daß es einen Zusammenhang zwischen dem politischen Zusammenbruch und den privaten Katastrophen gibt. Die Geschlechterverhältnisse sind auch hier der geheime Bezugspunkt, von dem aus sich die Schuldproblematik aufrollen läßt.

Der Text entwirft ein trostloses Szenario, das an das Märchen erinnert, das die Großmutter in Büchners „Woyzeck" erzählt. Die Menschen, die Städte und die Bäume sind gestorben. Nicht einmal Gestirne gibt es noch. Der Mond ist ein „blinder Spiegel" geworden und hängt wie eine „mulschige Birne" (S.207) am Himmel. Das Erzähl-Ich des Textes hat keinen Namen und kein Spiegelbild mehr (S.145). Die Welt

scheint sich in einem Zustand zu befinden, der der Genesis als Chaos vorausgegangen ist. Die Welt ist ein „lehmiges Meer" (S.177) und die Menschen sind „wie Lehmklumpen" (S.119), die auf ihren Schöpfer warten. Lebendig erscheinen allein das Erzähl-Ich und dessen Freund zu sein, die in einem Lehmkrater aufeinandertreffen. In einer Szene, die an grotesker Deutlichkeit nicht zu wünschen übrig läßt, formen die beiden Männer sich eine Frau aus Lehm und geraten über ihr Werk schließlich in einen tödlichen Streit:

„'Du hast ihr ja keinen Nabel gemacht', schrie er und sprang auf. Und ehe ich es verhindern konnte, lief er zu ihr hinüber. 'Wie kann sie denn einen Nabel haben, wenn sie von keiner Mutter geboren ist', rief ich ihm nach und rannte hinterher. Doch er war schneller, und es war schon zu spät. Ich kam nur bis zur Hälfte des Wegs, dann geschah das Furchtbare.

Er stand ihr gegenüber und bohrte ihr mit ausgestrecktem Zeigefinger einen Nabel in den Bauch. 'Lauf weg!' schrie ich, doch er hörte nicht mehr. Die Frau machte einen Schritt auf ihn zu. Es sah aus, als zöge er sie am Zeigefinger zu sich hin. Dann beugte sie sich ganz allmählich und mit weichen Bewegungen über ihn, erst wie aus Zärtlichkeit und dann wie eine Ohnmächtige. Das Letzte, was ich von meinem Freunde sah, war, wie er die Hände abwehrend gegen sie stemmte. Doch der Leib fiel über ihn und zog die ganze Wand, von der er noch nicht gelöst war, hinter sich her." (S.187)

Als „Überlebender" bleibt das Erzähl-Ich des Textes zurück. In traum- und alptraumartigen Sequenzen irrt es durch eine wüste und leere Welt, auf der Suche nach den Müttern und nach der Antwort auf die Frage, wer „Schuld" (S.178) am Zustand der Welt trägt:

„'Mutter, es ist etwas Furchtbares geschehen', redete ich an ihrer Schulter in sie ein. 'Ich habe die ganze Zeit so getan, als ginge es mich nichts an und als könnte man auch so weiter leben. Aber das ist eine Lüge und nun ist es soweit, daß ich schreien möchte. Und es ist vielleicht zu spät. Und ich habe vielleicht die Schuld an allem. Es haben doch Kinder im Sande und mit Puppen gespielt. Die Mädchen blickten freudig in den Morgen, wenn sie am Fenster ihr Bett aufschüttelten. Und Jünglinge, vom Blau des Abends umschattet, ritten wiegend die Pferde zur Schwemme und träumten von Heldentaten. Und dann die alten Leute, die vor den Haustüren saßen zwischen den Blumenstauden ihres Vorgartens. Das alles, Mutter, ist nicht mehr. Es ging zugrunde, weil ich keinen rechten Teil daran hatte. Die Leute werden anklagend mit dem Finger auf mich zeigen. Und den Namen, den sie bisher nur heimlich flüsterten – und ich tat so, als hörte ich es nicht -, nun werden sie ihn laut rufen: Da steht er, der Tod! O Mutter, mach mich namenlos.'" (S.201)

Die Mutter erzählt dem Sohn daraufhin verschlüsselt die Geschichte des Trojanischen Krieges. Durch diese lange Erzählung, die bis auf leichte Verschiebungen der mythischen Vorlage entspricht, gibt sie dem Sohn die verlorene Identität zurück. Wie im „Untergang" entpuppt sich auch in „Nekyia" das Ich als Orest, der Opfer des Krieges und der familialen Situation zugleich ist. Wie in der „Kassandra"-Erzählung

ist Orest aber auch in „Nekyia" kein Muttermörder, wohl aber ist die Mutter Klytämnestra die Mörderin des Vaters.

Wo aber bleibt in dieser Konstellation Kassandra? Sie ist wie im „Untergang" auch hier das alter Ego des Autors, der wie Kassandra der Sehende und Wissende ist, dem niemand glaubt und der an seinem Wissen schwer trägt:

„Eine Rettung gibt es überhaupt nicht, außer für einen einzigen und dieser einzige ist man selber. O welch eine Last für ihn, von heute bis morgen zu leben! Wenn er das erträgt, ist er in Wahrheit ein Geprüfter. Wenn man es den Leuten nun sagen würde, so hätte das doch nur zur Folge – vorausgesetzt, daß sie es glauben würden, was nicht wahrscheinlich ist –, daß die Sintflut schon heute hereinzubrechen begönne. Also muß man schweigen, obwohl es das Schwerste ist."(S.148)

Geschwiegen hat Nossack keineswegs. Im Gegenteil: In immer neuen Anläufen hat er mit seinen frühen Nachkriegstexten Anläufe der Klärung, Deutung und Sinngebung versucht. Dabei ist der Mythos vom Trojanischen Krieg und dessen Personal – allen voran Orest und Kassandra – ein prekärer Bezugspunkt, weil er Geschichte in einen überzeitlichen Raum transzendiert, in dem die Frage nach Schuld und Verantwortung sich nicht mehr als konkret politische stellt.

1 Thomas Mann, Karl Kerényi: Gespräch in Briefen. München 1967, S.107.
2 Nossack, Hans Erich: Kassandra. In: ders.: Die Erzählungen. Hg. v. Christof Schmid. Frankfurt/M. 1987, S.93-118. Die Seitenzahlen werden im folgenden direkt im Text nachgewiesen.
3 Epple, Thomas: Der Aufstieg der Untergangsseherin Kassandra. Zum Wandel ihrer Interpretation vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Würzburg 1993.
4 Müller, Solvejg: Kein Brautfest zwischen Menschen und Göttern. Kassandra-Mythologie im Lichte von Sexualität und Wahrheit. Köln u.a. 1994.
5 Epple, S.227.
6 Müller, S.194.
7 Zit. nach Epple, S.227.
8 Zit. nach Epple, S.231.
9 Hermann-Neiße, Max: Kassandra seit 1933. In: ders.: Um uns die Fremde. Gedichte 2. Gesammelte Werke. Hg. v. Völker, Klaus. Frankfurt/M. 1986, S.549f. Siehe dort auch das Gedicht „Odysseus 1939", S.546-48.
10 Zit. nach Epple, S.229.
11 Ebd.
12 Ebd.
13 Mann, Klaus: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Frankfurt/M. 1952, S.312.
14 Vgl. Epple, S.236.
15 Vgl. dazu Müller, die Foucaults These von der Verbindung von Blut, Sexualität und Disziplinierung im Faschismus (S.183) v. a. im Kapitel „Kassandra und die Kriege des 20. Jahrhunderts" mit einer Fülle von Textbeispielen zu belegen versucht.
16 Vgl. Epple, S.202. Zu Hauptmann siehe die vorzügliche Arbeit von Peter Sprengel: Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Herhart Hauptmanns. Berlin 1982.

17 So bereits Ries, H.: Die Rückwendung zum Mythos in G. Hauptmanns Atriden-Tetralogie. Frankfurt/M. 1952, S.99.

18 Epple, S.204. Vgl. dazu auch die Deutung bei Müller, S.183ff.

19 Schwarz, Hans: Kassandra. Eine Tragödie. Berlin 1941, S.105.

20 Ebd., S.124.

21 Epple, S.207ff. Vgl. dazu auch die Deutung bei Müller, S.193f.

22 Mitterer, Erika: Die Seherin. Eine Erzählung. Hamburg 1942, S.62.

23 Ebd., S.89.

24 Vgl. Braun, Christina von: Die „Blutschande" – Wandlungen eines Begriffs. Vom Inzesttabu zu den Rassegesetzen. In: dies.: Die schamlose Schönheit des Vergangenen. Frankfurt/M. 1989, S.81–111.

25 Mitterer, S.90.

26 Ebd., S.30.

27 Zu Hofer vgl. Ausstellungskatalog: Karl Hofer. Sammlung Rolf Deyhle III. Hg. v. Thomas Gädecke. Neumünster 1996. Zwischen den Bildern Hofers und den Texten Nossacks gibt es erstaunliche thematische Korrespondenzen.

28 Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. 6. Auflage Frankfurt/M. 1979, S.1313.

29 Münkler, Herfried: Odysseus und Kassandra. Frankfurt/M.1990, S.88.

30 Nossack. Hans Erich: Der jüngere Bruder. Roman. Frankfurt/M. 1958.

31 Ders.: Ich habe nur dich, Kassandra. In: ders.: Aus den Akten der Kanzlei Seiner Exzellenz des Herrn Premierministers Tod. Glossen und Miniaturen. Frankfurt/M. 1987, S.160f.

32 Koeppen, Wolfgang: Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1962. In: ders.: Gesammelte Werke in 6 Bd., Frankfurt/M., Bd. 5, S.259.

33 Nossack, Hans Erich.: Dorothea. In: ders.: Die Erzählungen. (vgl. Anm. 2), S.231.

34 Ebd., S.224.

35 Ebd., S.232.

36 Im Januar 1947 gab es eine Ausstellung von Hofer-Bildern in Hamburg in der Galerie der Jugend von Ingeborg und Gottfried Sello, wo zum ersten Mal nach dem Krieg 36 Gemälde und 20 weitere Arbeiten von Hofer ausgestellt wurden. 1953 folgte eine weitere Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle. Vgl. dazu den Hofer-Katalog (Anm. 27), S.99f. Als „Bewältigungsfigur" spielte Kassandra während und nach dem Krieg auch eine Rolle für einen anderen mit Hamburg verbundenen Künstler. Gerhard Marcks, der – wie Hofer ein Verfemter während des Nationalsozialismus – 1947 an die Hamburger Kunsthochschule berufen wurde, stellte 1947 für die Lübecker Katharinenkirche einen Fries fertig, in dem sich auch eine Kassandra-Figur befand. Vgl. Marcks, Gerhard: Das plastische Werk. Hg. u. mit einer Monographie eingeleitet von Günter Busch. Mit einem Werkverzeichnis von Martina Rudloff. Frankfurt/M. 1977.

37 Epple, S.217.

38 Müller, S.196.

39 Erst mit den jüngsten Arbeiten von Buhr und Söhling hat sich die Nossack-Forschung deutlich professionalisiert. Buhr, Wolfgang Michael: Hans Erich Nossack. Die Grenzsituation als Schlüssel zum Verständnis seines Werkes. Frankfurt/M. 1994. Söhling, Gabriele: Das Schweigen zum Klingen bringen. Denkstruktur, Literaturbegriff und Schreibweisen bei Hans Erich Nossack. Mainz 1995. Diese Arbeiten gehen aber nicht auf „Kassandra" ein.

40 Eine „Bewältigungsfigur" während des Faschismus bzw. in der frühen Nachkriegszeit war noch stärker als Kassandra Antigone, die zur Ikone des Widerstands avancierte. Vgl. dazu: Steiner, George: Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos. München 1988. Bossinade, Johanna: Das Beispiel Antigone. Textsemiotische Untersuchungen zur Präsentation der Frauenfigur von Sophokles bis Ingeborg Bachmann. Köln und Wien 1990.

41 Vondung, Klaus: Die Apokalypse in Deutschland vom 18. Jahrhundert bis zur Postmoderne. München 1988.

42 Zit. nach Nossack: S.862 (vgl. Anm. 2).

43 Vgl. zu den Mythologisierungstendenzen in Nossacks Frühwerk auch Inge Stephan: „Hamburg ist für alles Künstlerische immer lähmend gewesen". Formen der Mythologisierung Hamburgs bei Hans Erich Nossack. In: dies. u. Hans-Gerd Winter (Hg.): Liebe, die im Abgrund Anker wirft. Autoren und literarisches Feld im Hamburg des 20. Jahrhunderts. Hamburg 1989, S.294-316.

44 Zit. nach Nossack, S.858 (vgl. Anm. 2).

45 Nossack, Hans Erich: Orest. In: ders.: Aus den Akten ... (vgl. Anm 31), S.26.

46 Ebd., S.27.

47 Zit. nach Nossack: S.858 (vgl. Anm. 2).

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Nossack, Hans Erich: Nekyia. In: ders.: Die Erzählungen. (vgl. Anm. 2), S.119-217. Die Seitenzahlen werden im folgenden direkt im Text nachgewiesen.