

---

Charity Scribner

## Von »Leibhaftig« aus zurückblicken

*Verleugnung als Trope in Christa Wolfs Schreiben*

---

In ihrem Buch *Post-Fascist Fantasies* nennt die psychoanalytische Kritikerin Julia Hell Christa Wolfs *Der geteilte Himmel* »Mauerroman«<sup>1</sup>. Im Jahre 1963 veröffentlicht – zwei Jahre nach dem Mauerbau –, erforscht *Der geteilte Himmel* die umstrittenen Gelände der Teilung Deutschlands und der Kulturpolitik des Kalten Krieges. Wie Hell haben viele bei ihren Versuchen, Wolfs literarische Darstellung der Deutschen Demokratischen Republik und der Ideale, die sie zu realisieren suchte – besonders die Entwicklung sozialistischer Kollektive –, zu schildern, auf diesen Roman verwiesen. Und doch ist es problematisch, ihn als »Mauerroman« zu bezeichnen. Die Mauer spielt nie explizit eine Rolle in *Der geteilte Himmel*.

In seiner Analyse dieser Vermeidung nennt Andreas Huyssen die Berliner Mauer eine »Tabuzone« in Wolfs Werk; sie zählt mit zu anderen Leerstellen in ihrem Werk: der Aufstand im Jahre 1953, der Prager Frühling 1968, der Schießbefehl.<sup>2</sup> In der Tat ist es erst in Wolfs letzter Erzählung, *Leibhaftig*, daß die Mauer konkretisiert wird. Mehr als vierzig Jahre nach der Barrkadierung der deutsch-deutschen Grenze und mehr als ein Jahrzehnt nach ihrem Abriß scheint es leicht, Wolfs Schwachpunkt anzuführen, um ihr Werk als scheinheilig abzutun. Doch das würde bedeuten, daß man Wolfs einzigartige Perspektive auf die Politik des Erinnerns vernichtet, die in hohem Grade mittlerweile das aktuelle deutsche Denken bestimmt. Denn in der Erinnerungspolitik enthalten sind die Chiffren der Verleugnung: die Verweigerung einer traumatischen Wahrnehmung. Wenige Autoren sind in der Lage, eine genauere Auslegung dieser Chiffren zu liefern als Christa Wolf.

Obwohl Wolf die Befestigung der Grenze zwischen den beiden Teilen Deutschlands umgeht, sucht dieses Ereignis jede Seite von *Der geteilte Himmel* heim und liefert ein Gerüst für die Erzählung – eben durch seine auffällige Abwesenheit. In der Tat organisiert sich ein Großteil von Wolfs Schreiben um die Tropen von Mauern und Grenzen – deren Errichtung, deren Zerstörung. Die politische Dimension dieser Tropen ist entscheidend für das Verständnis nicht nur ihrer frühen Werke, sondern auch der unlängst entstandenen. Was das Genre betrifft, so entwickelt Wolf die Geschichte von *Der geteilte Himmel* nach den ästhetischen und politischen Maßgaben des sozialistischen realistischen

Ankunftsromans, des Romans des Erlangens bewußter Reife. Was geschieht, wenn die dem zugrunde liegenden Produktionsverhältnisse aufhören zu bestehen? In *Leibhaftig* und *Medea: Stimmen* löst sich diese Erzählstruktur, die den *Geteilten Himmel* definierte, in ein Stimmennetz auf. Wenn man diese drei Romane vergleichend liest, kann man die begrifflichen und formalen Spannungen, mit denen Wolfs Nachwende-Aufsätze in *Auf dem Weg nach Tabou* beladen sind, erkennen: die Dynamik nicht nur zwischen Wahrheit und Leugnung, sondern auch zwischen Wissen und Glauben, Fakt und Fiktion. Die Konzentration dieses Artikels auf die Verleugnung öffnet einen neuen Zugang psychoanalytischer Kritik zu Wolfs Werk.

In den letzten Jahren ist die Verleugnung zu einem Interessengebiet für Kritiker geworden, die die benachbarten Gebiete der Trauer und der Melancholie betrachten, zwei mnemotechnische Modi, welche die Psychoanalyse herkömmlich als eine geschlossene Zweiheit ansah. In seiner klassischen Studie *Trauer und Melancholie* definiert Freud die Arbeit des Trauerns nicht nur als Transfer libidinöser Energien von dem verlorenen Objekt (eine Person, ein Land, ein Ideal) auf ein anderes Objekt, sondern auch als die Aufhebung der materiellen Anwesenheit des verlorenen Objekts. Zur Gegenunterscheidung ist Melancholie der Zustand, in welchem das Subjekt auf seiner narzißtischen Identifikation mit dem verlorenen Objekt besteht. Entgegen Freuds Meinung haben einige Kritiker unlängst den begrifflichen und ethischen Vorrang der Melancholie behauptet.<sup>3</sup> Hier besteht die allgemeine Übereinstimmung darin, daß nach einem Verlust immer ein Rest bestehen bleibt, den die Trauer nicht integrieren kann. Und doch besteht eine Möglichkeit, jegliche einfache Privilegierung von Melancholie zu befragen und der üblichen Interpretation zu widerstehen, die die Anstrengung der Trauer der diesbezüglichen Unfähigkeit der Melancholie gegenüberstellt. Denn ein dritter Erinnerungsmodus – Verleugnung – kompliziert diese Gegenüberstellung. Verleugnung erlaubt dem Subjekt, seine oder ihre Haltung dem verlorenen Objekt gegenüber zu spalten, so daß der Verlust des Objekts gleichzeitig angenommen und abgelehnt wird. Eine sorgfältige Ausarbeitung der Verleugnung als Modus der Erinnerungsarbeit stellt sich nicht nur auf der Ebene der literarischen Analyse, sondern ebenfalls im Register der politischen, insbesondere der postkommunistischen Kultur.

Erinnert sei an zwei Szenen des Films *Der geteilter Himmel* aus dem Jahre 1964, der auf Wolfs Roman basiert und in Zusammenarbeit mit ihr produziert wurde.<sup>4</sup> In der ersten Szene ermahnt ein Werkleiter seine Kollektive zu erhöhter Produktion. Das Gesicht einer Arbeiterin, Rita Seidel, schwebt unmittelbar im Vordergrund. Obwohl ihre Züge zu nahe sind, um von der Kamera klar wahrgenommen zu werden, verdeckt Ritas verschwommener Kopf einen Teil der Szene, die sich vor ihr abspielt. In der zweiten Szene, einer der letzten im

Film, tritt Rita deutlich und scharf hervor, während hinter ihr ein Zug vorbeischießt. Wie der Film, so erzählt auch der Roman nicht nur eine Geschichte über den Sommer 1961, sondern er zeichnet auch Ritas Reise von den verschwommenen Grenzen der Mädchenjahre zu der besagten Vorhut des sozialistischen Fortschritts auf. Die Gebote der industriellen Arbeit beachtend, findet Rita ihren Platz innerhalb der Pläne des Kollektivs. Der Wechsel von Verschwommenheit hin zur Schärfe führt den *Geteilten Himmel* zu seiner herkömmlichen Schlußfolgerung, wahrer Sozialismus könne nur innerhalb der Ostblockländer gedeihen. Gleichzeitig verhüllt dieser Wechsel jedoch auch das, was Wolf bereits in diesem sehr frühen Roman zu befürchten schien: Sich auf eine Figur zu konzentrieren bedeutet, andere aus dem Bild fallen zu lassen. Wolfs Optik kann entweder das Individuum oder das Kollektiv erfassen, aber nicht beides.

*Der geteilte Himmel* erreicht seinen Höhepunkt im Sommer 1961, als Rita sich entscheiden muß, ob sie sich ihrem Verlobten Manfred bei der Grenzüberschreitung nach Westberlin am Grenzübergang Friedrichstraße anschließen soll. Sie entscheidet sich zur Heimkehr, doch wieder in der Fabrik, leidet sie unter dem ganzen Gewicht ihrer Entscheidung, ihre Verlobung aufgelöst zu haben. Als zwei Zugwaggons auf sie zurasen, wird sie in einem Moment selbstmörderischer Verzweiflung bewußtlos und fällt auf die Schienen. Da Ritas Ohnmacht zu jenem Zeitpunkt stattfindet, da die Mauer gebaut wird, wird es ihr möglich, angenehmerweise aus der politischen Krise hervorzutreten.<sup>5</sup> Als sie ihr Bewußtsein wiedererlangt, hat die Mauer das Stadtbild neu definiert und wird sich in die Köpfe aller Deutschen als ein Symbol einer geteilten Nation, eines geteilten Europas und einer geteilten Erinnerung einprägen.

*Geteilte Erinnerung.* – Die beiden letzten Jahrzehnte des real existierenden Sozialismus und die ersten Jahre des vereinten Deutschlands, insbesondere wie Wolf sie wiedergibt, dienen bei der Untersuchung politischen Engagements bzw. dessen Ablehnung als privilegierte Objekte. Möglicherweise kann die DDR nur im nachhinein verstanden werden, da ihre Kultur das Produkt zweier Verleugnungen war. Erstens suchte der Staat das Bild des faschistischen Mitläufers als das herkömmliche Bild deutscher Identität auszulöschen und an seiner Statt das Profil des neuen sozialistischen Arbeiters zu prägen. Und dann, seit der Wiedervereinigung, wurden die Ostländer dazu gedrängt, das sozialistische Vermächtnis aufzugeben und somit ihre kollektive Identität weiter zu verschleiern. Nach Wolfs Rückkehr zum Mythos in ihrem ersten Nachwenderoman *Medea* holt sie in *Leibhaftig* die Reflexion der Nötigungen im geteilten Berlin nach. Indem sie die in die Länge gezogene Hospitalisierung einer Frau eingehend erzählt, macht Wolf die Krankheit zu einer Metapher für den Zusammenbruch des real existierenden Sozialismus. Der Eigenname der Patientin wird niemals ausgesprochen, doch Wolf beruft sich unter dem Zeichen des Körpers auf sie.

Sie ist *leibhaftig*, körperlich, materiell – ein echter menschlicher Körper, der die Labilität der DDR widerspiegelt. Wie Martina Caspari argumentiert, behandelt die Erzählung sowohl die Angelegenheit von körperlicher Erfahrung als auch die Fragen »nach der Schuld, dem Bösen, dessen bildliche und gleichzeitig eben nicht nur bildliche Inkarnation, der Leibhaftige, eine mephistophelische Figur, ist.«<sup>6</sup> Obwohl die Patientin für eine Schriftstellerin gehalten wird, transportiert ihr Gebrechen sie an einen Ort, an dem Worte nicht ausreichen (»wohin es sie jetzt treibt, dahin reichen die Worte nicht«<sup>7</sup>). Indem die Grenzen des Bewußtseins überschritten werden, führt die dichte Erzählung zu einem Gefilde über die sozialistisch-realistischen Formeln von *Der geteilte Himmel* hinaus. In Wolfs reichem Werk stellen *Der geteilte Himmel*, *Medea* und *Leibhaftig* die wesentlichste Ausarbeitung von Verleugnung dar. Der erste Teil dieses Artikels beschränkt seinen Blick auf diese drei Romane.

Die Patientin aus *Leibhaftig* erhebt sich aus ihren Fieberträumen im Krankenhaus und mustert Berlin, sich einer filmischen Welle von Erinnerungen öffnend. Stimmen aus der Vergangenheit steigen auf. Der Standpunkt der Protagonistin wechselt von der ersten Person hin zur zweiten, bis hin zur dritten.<sup>8</sup> Sie schwebt über die modernen Ruinen Ostberlins und erforscht die unterirdischen Labyrinth von Deutschlands vergrabener Vergangenheit. Ihre Odyssee verzeichnet den asbestbeladenen Palast der Republik (der 1973–74 gebaut wurde, »gebaut, um unterzugehen«<sup>9</sup>) und hebt die Vorkriegskeller aus, in denen sich die Berliner sowohl vor Bomben als auch vor der Deportation in die Todeslager versteckten. Diese Momente strukturellen und ethischen Versagens fallen ineinander: der Ost-West-Übergang an der Friedrichstraße ist »ein Schlachthof«<sup>10</sup>; später, in dem verfallenden Kellerversteck, unternimmt sie einen abrupten Schnitt vom Krieg zu 1989 und wieder zurück zur Zeit des Krieges. Im Untergrund ist die Erzählerin erstaunt, als sie ein Schild findet: »MAUER-DURCHBRUCH. Ein Reflex, schreckhaft: Welche Mauer! Aber diese Mauer hier wurde vor langer Zeit durchbrochen«<sup>11</sup>. Von diesem Einschub direkter Ansprache bewegt sich *Leibhaftig* im weiteren entlang verschiedener Erzählperspektiven. Dieses subjektive Netz ermöglicht zum ersten Mal in Wolfs Entwicklung ein kritisches Eingeständnis der Teilung Berlins. Als das Immunsystem der Patientin streikt, wird sie durch ein Mittel gerettet, das aus dem Westen kommt. Ein Bote mit permanentem Visum wird eilig nach Westberlin gesandt und bringt das entscheidende Medikament gerade noch rechtzeitig zurück.

Sechs Jahre vor *Leibhaftig* veröffentlicht, antizipiert *Medea* das lose Stimmennetz von Wolfs letzter Erzählung, doch wagt sich dieser Roman nicht auf dasselbe Feld unverhohlener politischer Kritik. Hier erzählt eine Reihe von Stimmen die Geschichte. Diese verschiedenen Erzähler – Jason, Akamas und Medea selbst – übertreten die Grenzen, die innerhalb der realistischen Erzählung errichtet sind, und bestärken daher das Bild des Zusammenbruchs als ein Leitmotiv von

*Medea*. Medea erzählt von ihren Reisen zwischen Kolchis und Korinth und realisiert, daß sie sich seit langem mit einem Schutzwall gegen die Zweifel verteidigt, die nun ihre Erinnerung verfolgen.<sup>12</sup> Sowie sie sich mit ihrer eigenen Vergangenheit abfindet, werden diese Schranken durchlässig. »Wir sprechen einen Namen aus und treten, da die Wände durchlässig sind, in ihre Zeit ein [...] [Wir müssen] uns in das Innerste unserer Verkennung und Selbstverkennung hineinwagen, einfach gehen, miteinander, hintereinander, das Geräusch der einstürzenden Wände im Ohr.«<sup>13</sup>

Die Kulturphilosophen Oskar Negt und Alexander Kluge, Wolfs Zeitgenossen, sehen Medea als eine Furie, die in dem Schwellenraum zwischen Kolchis, ihrer Heimat, und Korinth, ihrem Zufluchtsort, in Rage verfällt. Wolf stimmt damit überein. Mit ihren eigenen Worten steht Medea ihr »als eine Frau auf der Grenze zwischen zwei Wertsystemen vor Augen«<sup>14</sup>. Wolf legt eine neue Betonung auf die Beziehung zwischen Medea und Glauke, König Kreons Tochter. Durch ihre Freundschaft wird es dem Leser ermöglicht, eine andere Dimension von Medeas Persönlichkeit zu sehen. Mehr als eine Medizinfrau, mehr als eine Prophetin wird Wolfs Medea zu einer wahrhaftigen Hypnotiseurin, zu einer Seherin der Vergangenheit. Sie ermutigt Glauke zur Rückkehr an den Ort einer lange unterdrückten Erinnerung: der Mord an ihrer Schwester Iphinoe. Medea erklärt, daß Glaukes Kampf, ihre Erinnerungen zu begraben, ihren Geist nur geschwächt haben. Ihre Versuche, »Unvereinbares miteinander zu vereinbaren« ziehen sie in die Abgründe der Depression.<sup>15</sup> Verleugnung hat sie krank gemacht.

Die Verleugnung als eine ordnende Trope in *Der geteilte Himmel* zu identifizieren, und später auch in *Medea*, heißt, Julia Hells begründende psychoanalytische Interpretationen von Wolfs Werk zu verstärken. In *Post-Fascist Fantasies* identifiziert sie außerdem eine konstitutive Spaltung in Ritas Charakter – eine Spaltung von Genderidentifikationen.<sup>16</sup> Unter einer Fülle von Lesarten, die Hell in Betracht zieht, entschließt sie sich letztendlich, den Roman als »a response to an unformulated trauma, as the sudden recognition of being firmly inscribed in a specific narrative and locked into its limited subject positions« zu sehen.<sup>17</sup> Bezeichnenderweise versteht Hell Ritas »geschlossene« Subjektivität als »hysterisch«.<sup>18</sup> Diese Prämisse – auf dem Freudschen Konzept der Neurose basierend – bietet eine nützliche Perspektive auf die Lücke zwischen Ritas imaginärer (femininer) und symbolischer (maskuliner) Identifizierung. Doch sie bringt die Dynamik psychotischer Verleugnung nicht angemessen zur Sprache, die in so vielen von Wolfs Werken zu finden ist (vor allem in den hier untersuchten). An einer Stelle gesteht Hell selbst das Potential einer Lesart von *Der geteilte Himmel* ein, die den Antagonismus zwischen Geschichte und Erinnerung bevorzugen würde: »[...] like many of those committed to the construction of an alternative socialist Germany, Wolf understood the building of the Wall as a means

of giving reforms a chance within the GDR, so we might read this beginning – Rita’s moment of not-being conscious – as a stepping outside of the historical continuum (i.e., the GDR’s history).<sup>19</sup>

Unmittelbar nachdem sie diese Fragerichtung eröffnet hat, kehrt Hell allerdings zur ihrer Argumentationslinie über die Sexualpolitik der Erzählung zurück. Gegenüber dem Schwachpunkt von Verleugnung betont Hell Ritas ödipales Dilemma. Daher wird die tief historische Wertigkeit von Wolfs Schreibart nur teilweise angesprochen. – Untersuchen wir nun die Trope der Verleugnung, um eine neue Perspektive auf den historischen Antagonismus zu gewinnen, mit dem Wolfs Entwicklung beladen ist – von *Der geteilte Himmel* bis hin zu *Medea* und *Leibhaftig*.

Zunächst: In den frühen zwanziger Jahren begann Freud die emotionalen Konsequenzen der Art des gespaltenen Denkens in Betracht zu ziehen, das Iphinoe in *Medea* krank macht. Indem er die Bedingungen des Fetischismus untersuchte, vermutete er, daß die Beharrlichkeit zweier nebeneinanderstehender Haltungen – was man glaubt gegen das, was man weiß – eine enorme und sogar verheerende Einwirkung auf das psychische Leben habe. In *Abriß der Psychoanalyse* (1940) theoretisierte Freud diesen Konflikt als »die Ichspaltung«.<sup>20</sup> Doch bereits in seiner Studie *Fetischismus* (1927) hatte Freud begonnen, sich verschiedene Grundmomente von Ablehnung vorzustellen, von denen der wichtigste das Aufkommen der Kastrationsangst ist.<sup>21</sup> Wenn das Kind entdeckt, daß seine Mutter keinen Penis besitzt, sucht es nach einem Fetisch, um seine beiden widersprüchlichen Haltungen zur Realität zu verdecken und zu versöhnen. Das Kind zieht sowohl die »externe« Realität in Betracht (Ich sehe und weiß, daß meine Mutter keinen Penis hat. . .), und streitet sie ab, um sie mit dem zu ersetzen, was es sich wünscht (. . . aber ich glaube trotzdem, daß sie »ihn hat«).

In Wolfs Neuerzählung *Medea* gibt es so etwas wie einen Fetisch: Es ist Medeas Kleid, das sie an Glauke weitergibt. Dieses anmutige, wallende Gewand symbolisiert Medeas Wissen und Macht. Sie trug es, zusammen mit dem Haarband ihrer Priesterin, als sie sich um die Kranken und Leidenden Korinths kümmerte. Doch obwohl Medea Glauke das Kleid als Zeichen ihrer Freundschaft und gemeinsamen Wissens überreicht, laden Kreons Machenschaften das Geschenk neu auf. Der König plant, Medeas Ehe mit Jason zu zerstören und dann Jason mit Glauke zu vermählen, um weiterhin seine Macht zu sichern. Das Gewand wird zum Hochzeitskleid. Es verlockt Glauke dazu, zur Braut zu werden.

Octave Mannonis psychoanalytische Überlegungen bieten eine andere Sichtweise auf *Medea*. Die Logik der Verleugnung – *je sais bien, mais quand même. . .* « (Ich weiß ja, aber trotzdem. . .) schließt sich Glaukes psychotischer Spaltung zwischen Wissen und Glauben an.<sup>22</sup> Wie Mannoni argumentiert, steht ein Fetisch für das Abstreiten des bewußten Wissens; er verkörpert den Ausdruck

»aber trotzdem.« Obwohl Glauke zugesteht, daß Medea Korinths Korruption zum Opfer fallen wird, benutzt sie das Kleid, um ihren eigensinnigen Glauben zu materialisieren, daß die Stadt auf Gerechtigkeit fußt.<sup>23</sup> Als ihr fetischistischer Verteidigungsmechanismus nachläßt, fordert das Kleid, das sie trägt, seinen Tribut. Am Tage von Medeas Verbannung aus Korinth ist Glauke in ihrer Kammer eingesperrt. Bei der erstbesten Gelegenheit schlüpft die Prinzessin in Medeas Kleid und flüchtet in den Hof. Sie windet sich den Weg entlang zu dem Wunschbrunnen, zu eben jenem Ort, an dem Medea ihr die Erinnerung an Iphinoes Tod abgeschmeichelt hatte. Glauke steigt auf den Rand und fällt in die Leere.

Wolf hat dieses melancholische Fallen an verschiedenen Stellen ihres Schreibens inszeniert. Ritas Fall auf die Eisenbahngleise in *Der geteilte Himmel*, der als Selbstmordversuch gedeutet werden kann, verzögert die Produktion, doch im Laufe der Zeit bringt diese Unterbrechung sie den anderen Mitgliedern ihrer Brigade näher. Ein solches Moment der Solidarität tritt auf, als Ritas Kameraden sie im Sanatorium besuchen, um ihre Genesung zu befördern. Der Suizid ist ebenfalls ein Motiv in *Leibhaftig*: Ein Gegenspieler der Patientin namens Urban erhängt sich, nachdem er seine hochrangige Parteiposition zu verlieren droht. Wolf erzählt ihren früheren Disput über die Krise der DDR. Während Urban sich weigert, den Sozialismus aufzugeben, selbst wenn alles, was von ihm übrigbleibt, eine Fassade ist, sieht die Patientin die DDR als ein Endspiel. Zweideutige Formulierungen knapp verfehlend – dies ist Wolfs ausweichender Stil –, hält sie inne und bemerkt dann: »Du weißt ja, was das heißt, wenn man nur noch zwischen falschen Alternativen wählen kann.«<sup>24</sup> Sie sieht durch die Schichten der Verleugnung, die die Partei bedecken.

Dieses kritische Erkunden der »subjektiven Authentizität« hat sich verschärft, während Wolfs Schreiben den historischen Einschnitt von 1989 überquerte. In einem Interview aus dem Jahre 1974 in den *Weimarer Beiträgen* hat Wolf subjektive Authentizität als das beschrieben, was einzig durch gelebte Erfahrung geformt worden ist – die Spuren der Autor-Perspektive.<sup>25</sup> Wolf versucht, eine solche Authentizität innerhalb der Textstruktur, die sie aufbaut, zu erhalten. Versagen würde in ihren Augen bedeuten, ihre eigene persönliche Geschichte durch die Stimme einer unsichtbaren, allwissenden Erzählerin zu tilgen. Wenn Wolf die Authentizität von Literatur beschreibt, denkt sie nicht an die herkömmliche Erzählphantasie, die »Geschichten erzählt«, sondern eher an die Fähigkeit der Autorin als eine »echte Person«, *sich selbst* als die Erzählerin neu zu erfinden. Was sie die »vierte Dimension« der Stimme der Erzählerin nennt, inspiriert die utopische Phantasie. Sie beherbergt das Potential für eine authentische Kollektivität, in welcher Leser und Schriftsteller möglicherweise ihre Kräfte vereinen können.<sup>26</sup>

Dieses literarische Projekt wird in Wolfs Nachwendetexten *Medea* und *Leib-*

haftig noch wirksamer – in der Tat geben diese vielen der Ideale und Ereignisse von Wolfs eigener gelebter Erfahrung literarische Form. Und doch sind zur selben Zeit die Stimmen von Medea und der Patientin Teil der literarischen Fiktion. Sie vermitteln die Handlung aus einer Position zeitlicher Distanz oder Verrückung, aber sie sind nicht mit Wolfs realer Stimme identisch. Die individuellen Ansichten der Protagonistinnen artikulieren deren fiktionale Subjektivität. Dies unterscheidet die zwei letzten Romane von *Der geteilte Himmel*, der beinahe ausnahmslos von einer Position der Allwissenheit erzählt wird. Doch selbst innerhalb der Konventionen des Ankunftsromans schien Wolf sich dieser vierten Dimension bewußt zu sein. In *Der geteilte Himmel* antizipiert Ritas Interesse an der Kraft der Lyrik, »die sehr große Dunkelheit des noch Ungesagten zu erhellen«,<sup>27</sup> die Parallele, die Wolf in ihrem Brief an Braun dreißig Jahre später ziehen wird. Wie in den verschwommenen Konturen der postkommunistischen Landschaft zu steuern sei, wenn man lediglich mit »einem unsichtbaren Kompaß« ausgerüstet ist, fragt sie.<sup>28</sup> Dieser mangelhafte Kompaß könnte jedoch schon immer ihr einziges wahres Werkzeug gewesen sein. Wolfs literarische Bestrebung, »ich zu sagen«, ist immerhin eine ihrer bedeutendsten begrifflichen Erfindungen. Die Schwierigkeit, sich zu ihrer einzigartigen Subjektivität gegen die kollektive Strömung zu bekennen, hat sich nie verringert. Dieser Prozeß ist noch genauso »graben in einem dunklen Stollen« wie zu der Zeit, als sie zu schreiben begann.<sup>29</sup> Obwohl Wolf einräumt, daß es ein unendbares Projekt ist, besteht sie darauf, »die eigene Lage zu artikulieren«,<sup>30</sup> sowohl für sich selbst, als auch für andere.

Wolf behauptet seit langem, daß subjektive Authentizität nicht nur die literarische Vorstellungskraft aufrecht erhält, sondern auch utopische Hoffnung. In der Tat bringt uns dies an die Grenze von Authentizität und Verleugnung, die so viele ihrer Werke strukturiert, insofern als, wie Wolf argumentiert, Literatur Wahrheiten verkörpert, die das historische Dokument nicht artikulieren kann. Sie bemerkt, daß eine der dringendsten Aufgaben zeitgenössischer Autoren darin besteht, die Geschichte der DDR »neu zu schreiben«, die voller Widersprüche ist, da sie entweder durch unvollständige Quellen überliefert wurde (historische Studien, die in Westeuropa und Nordamerika veröffentlicht wurden), oder durch die Geschichtsbücher, die von Beamten herausgegeben wurden. In einem Essay aus dem Jahre 1993 über dieses Vermächtnis nimmt Wolf einen Ton an, der den Medeas widerhallen läßt. Sie beharrt: »I. . . ich sage: Nein, »die Wahrheit« über diese Zeit und über unser Leben müsse wohl doch die Literatur bringen.«<sup>31</sup>

Diese Aussage stimmt mit einer anderen aus einem Briefwechsel mit Jürgen Habermas aus dem Jahre 1991 überein. Hier identifiziert Wolf Literatur als das Mittel, das ihr half, ihren Weg aus der Voreingenommenheit, dem Vorurteil und der Hemmung zu finden. »Beim Schreiben kann man ja nicht lügen«, sagt

sie Habermas, »sonst wird man blockiert«<sup>32</sup>. Wolfs Entgegnung beschwört die *Was bleibt*-Kontroverse bei jeder Gelegenheit herauf, obwohl Habermas sie selbst zu keinem Zeitpunkt in seinem Eröffnungsbrief erwähnt.<sup>33</sup> Doch ihr Unwille oder ihre Unfähigkeit, von der Wahrheit zu sprechen, ohne das Wort in Anführungszeichen zu setzen, rückt die Fragen nach Wolfs eigener Stasi-Mitarbeit nur noch mehr ins Zentrum. Hat Wolf der Sicherheit anderer Bürger geschadet, als sie in den frühen Jahren der DDR als eine »inoffizielle Mitarbeiterin« diente? Versäumte sie wichtige Gelegenheiten, sich offen gegen das Regime zu äußern, vor allem in den späten siebziger und achtziger Jahren, als ihr eigener literarischer Erfolg ihr eine vorläufige *carte blanche* hätte gewähren können? Diese Ambivalenz kehrt in *Leibhaftig* wieder, als die Patientin sich in einem »Zwischenreich«, an der Schwelle zwischen zwei Reichen befindet, in dem sie bemerkt, daß sie sich wohlfühlt. »I. . .] warum kann ich nicht fragen, doch etwas in mir weiß die Antwort: weil I. . .] alle Unterscheidungen aufhören, gut und schlecht, wahr und unwahr, richtig und falsch nicht mehr gelten.«<sup>34</sup>

Habermas beschreibt den Prozeß des Niedergangs des Sozialismus als eine »nachholende Revolution«. Er betrachtet ihn weniger als ein welthistorisches Ereignis denn als ein Beispiel für eine verkümmerte bürgerliche Gesellschaft, die darum ringt, sich dem Erfolg ihres westlichen Pendants anzupassen.<sup>35</sup> Habermas verteidigt seine Überzeugung, daß das gesamte 20. Jahrhundert Osteuropas, vom Oktober 1917 bis hin zur Rückbesinnung auf Demokratie in Prag und Leipzig in den späten achtziger Jahren, keine Folgen für den Westen habe. Er lehnt die Rolle des Staatssozialismus innerhalb der letzten Stadien der europäischen Moderne ab und übergibt ihn dem Mülleimer der Geschichte.<sup>36</sup> Wie wir in *Medea* sehen, begeht Wolf ihre eigenen Akte der Verleugnung: Insbesondere entschuldigt sie Medea von ihrer Verantwortung für den Tod ihrer Söhne. Wolf erklärt Euripides' Erzählung von Medeas Straftaten plausibel als die ideologischen Überreste des westlichen Patriarchats und nähert sich somit einer doppelten Verleugnung, einer, die ihr sehr nahegeht. Man könnte argumentieren, daß Wolf Medea wiederbelebt, um ihre eigene kathartische Verleugnung zu inszenieren: Bisher hatte Wolf noch keine ausführliche Rechenschaft über ihre Zusammenarbeit mit dem DDR-Regime abgelegt, sowohl als eine Stasi-Mitarbeiterin als auch auf allgemeiner Ebene als eine Autorin, die von den Zensoren begünstigt wurde.

*Der Medeakomplex.* – Während Wolf in einem frühen Text wie *Der geteilte Himmel* das Arbeitskollektiv als einzigen Katalysator authentischer Solidarität versteht, erkundet sie in *Medea* die Ränder der Gesellschaft – das, was aus dem Kollektiv ausgeschieden wurde. Dieser dezentrierende Verlauf der Erinnerungsarbeit durchdringt Wolfs Schreiben und stellt die hier betrachteten drei Werke in einen Zusammenhang vor allem mit *Nachdenken über Christa T.*, *Kindheits-*

*muster* und *Kein Ort. Nirgends*. Im letztgenannten Werk gleicht Wolfs Auffassung vom Patriarchat als dem Verursacher der Krise dem, was Max Horkheimer und Theodor W. Adorno als den Dominationswillen des modernen Mannes identifizieren. Deren kulturpolitische Analyse blickt zurück auf die mimetischen Künste und Praktiken vormoderner Kulturen, vor allem auf die der klassischen Mythologie, als eine Flucht vor der Dialektik der Aufklärung. Wolf begutachtet ebenso die griechische Literatur, um ihre ausgestoßenen und mißverstandenen Antihelden zu retten, die widerstandsfähige Vorhut von Frauen mit der Gabe der Prophezeiung und des Heilens, selbst unter Todesgefahr. Doch vielleicht lenkt Wolfs Konzentration auf die Psyche die Aufmerksamkeit des Lesers von sozialen Themen ab, Bilder der Solidarität, Bilder des Kollektiven verschwinden beinahe aus *Medea*. Medea wird so von ihren Anstrengungen, Glauke zu hypnotisieren und in die Vergangenheit zu ziehen, in Anspruch genommen, daß sie Gefahr läuft, die Verbindung mit ihrer eigenen sozialen Realität zu verlieren. So, wie Medeas spirituelles Heilen zunehmend zur Hypnose wird, erfindet Wolf die Seherin neu als Protopsychoanalytikerin. Was an den Rand tritt, sind Fragen der Arbeit, was sowohl die Zusammenarbeit zwischen Leser und Autor betrifft als auch die literarische Darstellung der arbeitenden Frau.

Während *Der geteilte Himmel* authentische kollektive Erfahrung einzig in der konkreten Realität der DDR lokalisiert, verschiebt *Medea* diese Erfahrung auf das Reich der Vorstellungskraft. Kollektive Hoffnung erhält sich paradoxerweise selbst in der absoluten Einsamkeit der Autorin. Wolfs Medea zieht sich von sozialer Realität lediglich zurück, um sich eine neue Form von Kollektivität ausmalen zu können. Für Jason riskiert sie alles, was ihr lieb ist, eine Entscheidung, die ihr tragisches Schicksal bestimmt. Ihre unsagbare Liebe für diesen Mann aus Korinth treibt sie dazu, Kolchis, ihre Eltern, die ganze ihr bekannte Welt aufzugeben, um sich am Ende gezwungen zu finden, Jason verlieren zu müssen. Dieser doppelte Verlust verbindet *Medea* mit dem doppelten Verlust, der in Wolfs eigenem Leben verfolgt werden kann, zumindest in der Biographie, die sie für ihre Leser in ihren letzten Essays skizziert hat. Bei ihrem Oszillieren zwischen Fiktion und Realität landet Wolf zwischen beiden.

Während Wolf in *Der geteilte Himmel* das Individuum innerhalb des Projekts kollektiver Arbeit situiert, so schließt *Medea* die subjektive Stimme der Autorin aus. Keiner dieser Romane liefert ein lebensfähiges Modell der Vermittlung zwischen subjektiver Authentizität und kollektivem Gedächtnis. Es gibt jedoch zwei kurze Essays, die Wolf in den frühen neunziger Jahren geschrieben hat, die eben solch eine Vermittlung aufzeigen: *Selbstanzeige* und *Nagelprobe*. Darüberhinaus vermeiden diese Texte die Aporien der Verleugnung.

*Selbstanzeige*, die kurze Einführung zu *Auf dem Weg nach Tabou*, eine Samm-

lung von Arbeiten, die Wolfs eigenes postkommunistisches Passionsstück festhält, definiert die Rolle der Autorin neu. Literatur, so erklärt Wolf hier, muß bearbeiten. Sie sollte als eine Stätte kollektiven Arbeitens betrachtet werden. »Eine Art Mit-Schrift wäre mein Schreibideal«, beginnt sie, »l. . . I viele und vieles schriebe mit, das Subjektivste und das Objektivste verschränkten sich unauflösbar, wie im Leben«. <sup>37</sup> Solch ein Text, der das Subjektive und das Objektive miteinander verschränkt, würde eine Person zeigen, die sich nicht »entblößen« müßte. <sup>38</sup> Diese prekäre Balance könnte nur in der Kooperation von Lesern und Schriftstellern erreicht werden, denn nur auf diese Art und Weise würde ein Griffel der Lebensspur so genau wie möglich folgen. Die Hand, die ihn hielte, wäre, mit Wolfs Worten, »meine Hand und auch nicht meine Hand«. <sup>39</sup>

Diese Bestätigung kooperativer Arbeit, die auf Wolfs weitblickendes *Lesen und Schreiben* (1971) zurückkommt, taucht mit erneuter Kraft in *Leibhaftig* wieder auf. Kora Bachmann, die Anästhesistin, tut mehr, als lediglich Betäubungsmittel zu verabreichen. Wie eine Sendbotin begleitet sie die phantasierende Patientin durch den deutschen Hades. <sup>40</sup> Ihre mnemonische Durchreise wirkt heilend: Die Patientin erholt sich nur durch ihre Mitarbeit bei den Bemühungen des Ärzteteams. »Es war l. . . I ein schweres Stück Arbeit mit Ihnen«, bekennt Kora am Ende. Die Kooperation zwischen den beiden Frauen bringt Schreiben mit Medizin zusammen: Der Schmerz, den die Patientin in ihrer Seele empfindet, wird von Kora als körperliches Krankheitssymptom wahrgenommen. »Wir haben den gleichen Beruf«, beobachtet Kora (160). <sup>41</sup>

In den stürmischen Jahren, die unmittelbar auf die Wende folgten, wurde die kritische Schärfe von Wolfs Schreiben pointierter. Die Kräfte, die in *Auf dem Weg nach Tabou* wirken, sind nicht mimetisch; der »Blick« dieser Texte ist »betroffen, jedoch nicht vom Bodensatz ungeklärter Ressentiments getrübt«. <sup>42</sup> Wolf kommt dieser Art des Sehens in ihrem Essay aus dem Jahre 1992, *Nagelprobe*, am nächsten. Hier bezieht Wolf sich auf das Bild *Melancholia* (1532) von Lucas Cranach dem Älteren, ein Bild mit eigentümlich fetischistischer Intensität. <sup>43</sup> Wolf konzentriert sich auf Cranachs sitzende Melancholiafigur, hinter welcher das Bild einer Jagdszene hängt. Wolf fühlt den heißen Atem der Jäger auf ihrem Genick, hört ihr Zetergeschrei und bildet sich ein, die Jagd sei bereits bei ihr angelangt. Sie projiziert sich selbst in die Szene und riskiert einen Blick nach hinten auf die Gesichter ihrer Angreifer. Schockiert, ihre eigene Gestalt zu sehen, die sie nicht erkennen will, realisiert sie, daß sie schon die ganze Zeit sich ihr eigenes Urteil verkündet hat. »Nicht wahr«, fragt Wolf, während sie auf ihre eigenen Unzugänglichkeiten zeigt, »all unser Wohltun und Unschuldig-bleiben-Wollen ist ja vergeblich«. <sup>44</sup> Eine verzweifelte Frage, doch eine, die trotzdem zentral für das psychische Leben vieler ProtagonistInnen Wolfs ist.

In ihren Nachwendeschriften plaziert Wolf sich selbst an dasselbe Kreuz, wo

sich die gefährdeten Heldinnen ihres Schreibens befinden, den Ort, an dem der Geschichtsverlauf auf das individuelle Subjekt übergreift. Wolf zwingt sich die Frage auf, wie sie der Welt ihre literarische Signatur einprägen kann. Wie Medea mit ihren letzten Worten erklärt, kann man diese Frage nur sich selbst stellen; es gibt niemand anders, den man fragen kann.<sup>45</sup> In *Nagelprobe* dehnt Wolf diese literarische Befragung auf ihre eigene Vergangenheit aus, ein Prozeß, der zwischen Paroxysmen des Selbstvorwurfs und der Transsubstantiation der Mühe des Schreibens in eine Philosophie der Hoffnung schwankt.

Medeas letztes Zugeständnis, daß Wut alles ist, was ihr noch bleibt, läßt Wolfs verrufene Aufzeichnungen in *Was bleibt* nachhallen.<sup>46</sup> Doch sowohl *Medea* als auch *Was bleibt* beziehen sich auf ein gründendes Moment in der deutschen Literatur, nämlich Hölderlins Gedicht *Andenken*. In den letzten Monaten, bevor Hölderlin in lähmende Geisteskrankheit verfiel, verfaßte er dieses Gedicht, das die währende Macht der Dichtung lyrisiert. »Was bleibt aber, stiften die Dichter«, schrieb er. In *Medea* erhält Wolf Hölderlins Einsicht aufrecht, indem sie aus den Worten der Heldin einen vorläufigen Ort aufbaut, von dem aus gesprochen wird. Was die Eindringlichkeit von *Nagelprobe* erklärt, vor allem, wenn sie in Zusammenhang mit der Kontroverse von *Was bleibt* gesehen wird, ist die unheimliche Verdoppelung von Wolfs intimer Selbstbefragung und ihr Bewußtsein darüber, daß sie unter staatlicher Überwachung steht. Der starre Blick, den die Stasi auf sie wirft, verschärft Wolfs eigene Perspektive, auch auf ihre Zusammenarbeit mit dem Geheimdienst. Was sie wahrnimmt, ist die Errichtung neuer Schranken auf den Flecken vergangenen Abbruchs. Kritikern, die Wolfs Nachwendeschreiben als verspätete Versuche der Entschuldigung abtun, entgeht ein Schlüsselmerkmal der Werke, eines, das Wolfs schriftstellerische Integrität bezeugt: Weit davon entfernt, die Rolle einer schönen Seele anzunehmen, die der totalitären Beobachtung unterlag, kehrt Wolf ihre Kenntnis der Überwachung gegen sich selbst. Und sie, mehr als sonst jemand, weiß, wie der Schaden anzurichten ist.

*Aus dem Amerikanischen übersetzt von Maria Euchner*

#### Anmerkungen

---

1 Julia Hell: *Post-Fascist Fantasies: Psychoanalysis, History, and the Literature of East Germany*, Durham 1997, S. 164.

2 Andreas Huyssen: *After the Wall: The Failure of German Intellectuals*, in: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York 1995, S. 58.

3 Für Beispiele von Texten, die die Ethik der Melancholie herausarbeiten, siehe Anne Anlin Cheng: *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden*

- Grief*, Oxford 2002, und Douglas Crimp: *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics*, MIT Press 2002.
- 4 Christa Wolf (zusammen mit ihrem Mann Gerhard Wolf) hat nicht nur *Der geteilte Himmel* in ein DEFA-Drehbuch umgearbeitet, sondern hat sich auch mit Konrad Wolf über die Regie und die Bearbeitung des Films beraten. Später arbeitete sie mit an der Verfilmung mehrerer weiterer ihrer Texte, wie *Fräulein Schmetterling* (1965/1966) und *Selbstversuch* (1972). Für eine ausgezeichnete Analyse des Filmes *Der geteilte Himmel* siehe Katie Trampener: *Divided Screen: The Cinemas of Postwar Germany*, Princeton, in Kürze erscheinend.
- 5 Jacques Lacan zufolge ist die Ohnmacht – la syncope, der plötzliche Anfall von Bewußtlosigkeit – die Reaktion auf einen traumatischen Überschuß von Gefühlseindrücken. In *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* entleiht Lacan das aristotelische Konzept von *tuché*, um die Art der »versäumten Begegnung« zu beschreiben, die Rita in diesem Teil von *Der geteilte Himmel* konfrontiert. Innerhalb der Logik der Psychoanalyse entsagt diese Reaktion der Tätigkeit. Sie ist eher ein Blackout als eine Bezeugung, denn das wahre Trauma – wie auch die wahre Ekstase – übertrifft die Kapazität des Subjekts, es zu bezeugen. Siehe Jacques Lacan: *Le Seminaire*, livre XI: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris 1979, S. 175.
- 6 Für eine Analyse von Wolfs Bezügen auf Goethes *Faust* und auf klassische Literatur im allgemeinen siehe Martina Caspari: *Im Kern die Krisis: Schuld, Trauer und Neuanfang in Christa Wolfs Erzählung »Leibhaftig«*, in: *Weimarer Beiträge*, 49(2003)1, S. 135.
- 7 Christa Wolf: *Leibhaftig*, München 2002, S. 51.
- 8 Hier ist das »du« eine andere Figur – der Ehemann – nicht die Protagonistin selbst, wie es der Fall in *Kindheitsmuster* ist.
- 9 Wolf: *Leibhaftig*, S. 146.
- 10 Ebd., S. 25.
- 11 Ebd., S. 112.
- 12 Christa Wolf: *Medea: Stimmen*, München 1996, S. 35.
- 13 Ebd., S. 9 f.
- 14 Christa Wolf: *Hierzulande, Andernorts. Erzählungen und andere Texte, 1994-98*, München 1999, S. 167.
- 15 Wolf: *Medea*, S. 151.
- 16 Hell: *Post-Fascist Fantasies*, S. 165.
- 17 Ebd., S. 183.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., S. 183.
- 20 Vgl. Sigmund Freud: *Die Ich-Spaltung im Abwehrvorgang*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 17, hg. von Anna Freud u.a., Frankfurt/Main 1973, S. 59–61, sowie *Abriß der Psychoanalyse*, Frankfurt/Main 1993. Feministinnen haben Freuds Auffassung von Verleugnung bestritten und ein neues Feld der Untersuchung auf die Frage nach »weiblichem Fetischismus« artikuliert. Siehe beispielsweise Naomi Schor: *Female Fetishism: The Case of George Sand*, in: Susan Rubin Suleiman (Hg.): *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Harvard 1986; Emily S. Apter: *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*, Cornell 1991; Kaja Silverman: *Male Subjectivity at the Margins*, Routledge 1992, und Laura Mulvey: *Fetishism and Curiosity*, British Film Institute 1996.
- 21 Sigmund Freud: *Fetischismus*, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 14, S. 311–317.

- 22 Octave Mannoni: »*Je sais bien, mais quand même*«, in: *Clefs pour l'imaginaire, ou, l'autre scène*, Paris 1969.
- 23 Um zu beweisen, daß der Fetischist die wahrgenommene Realität (»la réalité constatée«) vollständig akzeptiert, stellt Mannoni das Beispiel mit Freuds Patienten dar, der, indem er die Begegnung nicht anerkennt, die ihm bewies, daß die Frau keinen Penis hat, nicht den Glauben behauptet, sie habe tatsächlich einen. Der Patient bindet sich eher an einen Fetisch, weil sie keinen hat. »Non seulement l'expérience n'est pas effacée, mais elle devient à jamais ineffaçable, elle laisse un stigma indelible dont le fétichiste est marqué à jamais.« Vgl. Mannoni: *Je sais bien, mais quand même*, S. 11.
- 24 Wolf: *Leibhaftig*, S. 182 f.
- 25 Hans Kaufmann: *Gespräch mit Christa Wolf*, in: *Weimarer Beiträge*, 6/1974.
- 26 Joachim Walther: *Christa Wolf*, in: *Meinetwegen Schmetterlinge: Gespräche mit Schriftstellern*, Berlin 1973.
- 27 Wolf: *Der geteilte Himmel*, S. 124.
- 28 Christa Wolf: *Rückäußerung: Auf den Brief eines Freundes*, in: *Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-94*, Köln 1994, S. 270.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd.
- 31 Christa Wolf: *Berlin, Montag, den 27. September 1993*, in: *Auf dem Weg nach Tabou*, S. 295.
- 32 Ebd., S. 154.
- 33 Bis 1989 publizierte Wolf die meisten ihrer Werke mit der Billigung des Kulturministeriums der DDR. Sie schrieb nicht nur in erster Linie – vor allem in den ersten Jahrzehnten ihrer Karriere – für ein Publikum ostdeutscher Leser, die am Kollektivleben arbeiteten, sondern sie hatte sogar einmal ernsthafte Pläne, eine prominente Position im Zentralkomitee der Partei anzunehmen. Als öffentliche Intellektuelle ist Wolfs eigenes Leben von der ostdeutschen Geschichte beeinflusst. Als »Nationalautorin« genoß sie viele Privilegien, während sie die staatliche Überwachung durch die Stasi ertrug. Dann, in den frühen neunziger Jahren, kurz nachdem sie *Was bleibt* veröffentlicht hatte, eine Geschichte, die ihre Jahre der Staatsüberwachung aufzeichnet, entdeckten Journalisten Dokumente, die bewiesen, daß Wolf selbst mit demselben Spionagebüro in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren zusammengearbeitet hatte. Jörg Magenau Biographie Christa Wolfs liefert den aktuellsten Bericht über Wolfs Stasibeziehungen: Jörg Magenau: *Christa Wolf. Eine Biographie*, Berlin 2002. Für eine frühe Übersicht der *Was bleibt*-Kontroverse, siehe Thomas Anz (Hg.): *Es geht nicht um Christa Wolf. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*, München 1991.
- 34 Wolf: *Leibhaftig*, S. 142
- 35 Vgl. Jürgen Habermas: *Die nachholende Revolution*, Frankfurt/Main 1990; außerdem Andreas Huyssens Analyse dieses Werkes und seiner Wirkung: *After the Wall: The Failure of German Intellectuals*, in: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York 1995, vor allem S. 45 f. Zu Habermas' späterer Auffassung von der deutschen Vereinigung vgl. *Die Normalität einer Berliner Republik: Kleine politische Schriften VIII*, Frankfurt/Main 1995.
- 36 An dieser Stelle wäre es interessant zu verfolgen, inwiefern Habermas' eigene Sicht der DDR jegliche Leistungen des Sozialismus und seines Kulturerbes möglicherweise verleugnet.
- 37 Christa Wolf: *Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-94*, Köln 1994, S. 9.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Martina Caspari identifiziert die verschiedenen Assoziationen, die sich mit Kora Bachmanns Namen verbinden – er funktioniert als Huldigung an Ingeborg Bachmann und greift auf die antiken Figuren der Kore und Persephone zurück. »Kora Bachmann ist die Figur, die der Ich-Erzählerin in ihrer Krise zur Seite steht, auf der einen Seite die kritische Stimme und das Realitätsprinzip verkörpernd, gleichzeitig aber auch die schöne Begleiterin und Führerin durch das Schattenreich. Eine durch Verbindlichkeit, Liebe und Humanismus geprägte Freundschaft, der es an klassisch-antiken Vorbildern nicht fehlt.« (*Im Kern der Krisis*, S. 136).

41 Wolf: *Leibhaftig*, S. 156, 184, 160.

42 Wolf: *Selbstanzeige*, S. 9.

43 Über Fetischismus in Cranachs Gemälden siehe Josephine Le Foll: *Cranach fétichiste*, in: *Beaux Arts Magazine*, 126 (September 1994).

44 Christa Wolf: *Nagelprobe*, in: *Auf dem Weg nach Tabou*, S. 166.

45 Vgl. Wolf: *Medea*, S. 236.

46 Andreas Huysen beobachtet, daß die *Was bleibt*-Kontroverse dem »Einfrieren« der kritischen Aufnahme ihrer Werke diene. Es war, als gipfelte und implodierte ihre gesamte Entwicklung in diesen Tagebüchern (*After the Wall*, S. 60–66).