

# **Mythos und Gender**

Medea-Adaptionen in der deutschen Gegenwartsliteratur

Dissertation

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Wenwen Qin

aus

Shanghai, China

Tübingen, 2016

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät  
der Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Georg Braungart

Mitberichterstatter: Prof. Dr. Yuqing Wei

Tag der mündlichen Prüfung: 05.07.2016

Online-Publikation, Tübingen

## **Danksagung**

An erster Stelle möchte ich mich herzlich bei Herrn Prof. Dr. Georg Braungart für die Betreuung meines Promotionsstudiums, die fachliche und wegweisende Unterstützung sowie die wertvollen Ratschläge und Anregungen bedanken. Ohne seine Hilfe wäre die Entstehung dieser Arbeit nicht möglich gewesen.

Mein herzlicher Dank gilt ebenfalls Herrn Prof. Dr. Yuqing Wei, der mich seit meinem Bachelorstudium in Shanghai stets mit Rat und Tat unterstützt hat. Seine Inspiration und Motivation haben mir geholfen, auftretende Schwierigkeiten bei der Anfertigung meiner Arbeit zu überwinden.

Weiterhin möchte ich Sandra Annika Meyer für das Korrekturlesen meiner Arbeit danken. Mit ihrer Hilfe wurden die sprachlichen Unvollkommenheiten in der Arbeit korrigiert.

Ich betraure den Tod von Herrn Dr. Fritz Hackert, dem ich sehr dankbar für die langjährige Freundschaft und die anregenden Gespräche war. Dankbar bin ich auch Penelope Pinson für ihre Freundschaft.

Schließlich danke ich dem Deutschen Akademischen Austauschdienst für die Finanzierung meines Promotionsstudiums durch ein Forschungsstipendium, das mir meinen mehrjährigen Aufenthalt in Tübingen ermöglicht hat.

## **Inhalt**

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	7
1.1	Forschungsgegenstand	7
1.2	Forschungsstand	12
1.3	Zielsetzung und Aufbau	19
<b>2</b>	<b>Mythos und der ‚Mythos Frau‘</b>	25
2.1	Mythos und die Arbeit am Mythos	25
2.1.1	Begriff: Definition und Abgrenzungen	25
2.1.2	Mythos als Angstbew ätigung und Distanzierung vom Absolutismus der Wirklichkeit	27
2.1.3	Ursprung versus Variation: Die anfangslose Rezeption und das Aktualisierungspotenzial des Mythos	35
2.1.4	Überzeitlichkeit und Transkulturalit ä des Mythos	43
2.2	Der ‚Mythos Frau‘	46
2.2.1	Die Angst des Mannes und die Mythisierung der Frau	47
2.2.2	Das weibliche Schreiben als Alternative zum patriarchalen Mythos	52
2.2.3	Die Matriarchatshypothese	56
2.3	Die Frau als Mythos	65
2.3.1	H è ène Cixous: Medusa und die weibliche Schrift	65
2.3.2	Luce Irigaray: Die geopfert en Frauen im Mythos und die weibliche Genealogie	74
2.3.3	Judith Butler: Weiblicher Widerstand zwischen Verwandtschaft und Staat	84
<b>3</b>	<b>Überblick über die Medea-Adaptionen von der Antike bis zur Gegenwart</b>	90
<b>4</b>	<b>Ursula Haas: <i>Freispruch für Medea</i> (1987)</b>	128
4.1	Kolchische Phase: Das weibliche Unbewusste und die matriarchale Zeitlosigkeit	129
4.1.1	Das kolchische Matriarchat und dessen Vertreter	129

4.1.2	Medeas Naturerfahrung und ihre Etablierung einer weiblichen Identität	137
4.1.3	Heilerin oder Hexe: Instrumentalisierung der weiblichen Heilkräfte	146
4.1.4	Kirke als radikale Männerhasserin und Repräsentantin der weiblichen Destruktivität	156
4.2	Von Kolchis nach Korinth: Assimilation an das Patriarchat	165
4.2.1	Konfrontation der Argonauten mit den Kolchern als Zusammenprall zweier Zivilisationen	165
4.2.2	Medea und Jason zwischen Liebe und Machtkalkül: Anfang der Anpassung und Mythisierung der Heldengeschichte	172
4.2.3	Die Morde an Apsyrtos und Pelias: Die Schuldproblematik aus der Perspektive des Geschlechterkampfes	178
4.2.4	Anpassungsversuche an die griechische Gesellschaft und das Demeter-Fest als weiblicher Widerstand	185
4.2.5	„Kein Kind den Mächtigen der Welt“ – Kindsmord als Abtreibung und Austritt aus der männlichen Genealogie	192
4.3	Flucht nach Athen: Vom Hass zum Erwachen	204
4.3.1	Scheitern der Liebesutopie und destruktiver Männerhass: Medeas Verinnerlichung des patriarchalen Zerstörungsmodells	204
4.3.2	Medeas Erwachen: Anfang der Suche nach der Synthese	211
4.4	Rückkehr nach Kolchis: Versöhnung oder Resignation? Medea als „Mond <i>und</i> Sonne“ und Medos als Symbol der Vereinigung	215
4.5	Zwischenfazit	221
<b>5</b>	<b>Dagmar Nick: <i>Medea, ein Monolog</i> (1988)</b>	223
5.1	Von Chiron zu Prometheus: Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat und Medeas umgekehrte Laufbahn als Anti-Odyssee	228
5.2	Nicks Rekonstruktion des Mythos von Medea und Iason	245
5.3	Zwischenfazit	257
<b>6</b>	<b>Christa Wolf: <i>Medea. Stimmen</i> (1996)</b>	259
6.1	Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos	259
6.1.1	Mythosadaption als Geschichtsalternative	262

6.1.2	Die Mythosumdeutung nach der Matriarchatstheorie und das Vereinigungsideal	266
6.2	Kolchische Phase: Die Auflösung des Matriarchats und die Etablierung des Patriarchats	269
6.2.1	Die Überreste des kolchischen Matriarchats und dessen Vertreter	269
6.2.2	Patriarchalisierung und Instrumentalisierung: Aietes' Mord an Absyrtos	292
6.2.3	Medeas Ohnmacht zwischen der matriarchalen Vergangenheit und der patriarchalen Gegenwart	300
6.2.4	Kirke als Opfer des Rufmordes und Vorläuferin der Medea	309
6.3	Von Kolchis nach Korinth: Verweigerung der Assimilation	319
6.3.1	Konfrontation der Argonauten mit den Kolchern als Zusammenprall zwischen zwei Zivilisationen	319
6.3.2	Medea und Jason zwischen Liebe und Machtkalkül: Mythisierung der Argonautengeschichte	328
6.3.3	Die Schuldproblematik vor dem Hintergrund der Patriarchalisierung	340
6.3.4	Anpassungsversuche der kolchischen Flüchtlinge und verschiedene Arten von Widerstand	356
6.3.5	„Kindsmord“ als Gerücht der Korinther, Verfestigung der männlichen Genealogie und Dogmatisierung des Mythos	371
6.4	Medeas Verbannung aus Korinth: Scheitern der Utopie und Resignation bezüglich der unmöglichen Synthese	379
6.5	Zwischenfazit	393
<b>7</b>	<b>Schlusswort</b>	<b>395</b>
<b>8</b>	<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>419</b>

# 1 Einleitung

## 1.1 Forschungsgegenstand

„Wir sprechen einen Namen aus und treten, da die Wände durchlässig sind, in ihre Zeit ein“<sup>1</sup>. Mit diesem Satz beginnt Christa Wolfs 1996 veröffentlichter Roman *Medea. Stimmen* und zugleich der Versuch der Schriftstellerin, in die Tiefe der Vorgeschichte zu greifen und ein Glied in die lange Überlieferungskette des Medea-Mythos seit Euripides einzufügen.<sup>2</sup> Ähnliche Versuche lassen sich in zahlreichen Medea-Adaptionen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden, was als „beispiellose Renaissance“<sup>3</sup> des seit Euripides viel behandelten mythischen Stoffes bezeichnet wird. Unter den modernen Varianten des Mythos, die die antike Argonautensage aus verschiedenen Perspektiven umschreiben und neu interpretieren, fallen Ursula Haas' 1987 erschienene Roman *Freispruch für Medea* und Dagmar Nicks 1988 veröffentlichte Erzählung *Medea, ein Monolog* auf, die von der Literaturkritik zwar nicht so stark rezensiert wurden wie der Wolfsche Roman, aber in vielerlei Hinsicht Gemeinsamkeiten mit ihm teilen. Nicht nur sind beide Adaptionen wie schon die erstgenannte von weiblichen Autorinnen verfasst, auch gelten sie wie die Wolfsche Version als Vertreter jener Schreibweise einer ‚neuen Medea‘, bei der versucht wird, den antiken Mythos aus weiblicher Perspektive zu betrachten und umzudeuten. Unter dem Einfluss der Gendertheorie und der Matriarchatshypothese wird dem Medea-Mythos und anderen Mythen wie dem Troja-Mythos, dem Amazonenmythos und der Artus-Sage ein feministischer Sinn verliehen, so dass von einem „Comeback des Mythos“<sup>4</sup> die Rede ist, der Medea als „mythische[.] Urfeministin“<sup>5</sup> und zur Ikone der zweiten deutschen Frauenbewegung<sup>6</sup> erhebt.

Alle der drei erwähnten Medea-Adaptionen zeichnen sich durch das Schlüsselwort ‚Freispruch‘ aus, der als Rehabilitierung der in der tradierten Überlieferung seit Euripides und Seneca als Kinder- und Brudermörderin vorkommenden Medea zu

---

<sup>1</sup> Wolf, Christa: *Medea. Stimmen*. Roman. München: Luchterhand 1996, S.9.

<sup>2</sup> Mit Änderungen entnommen aus: Qin, Wenwen: *Dichotomie, Antinomie oder Synthese? Zur feministischen Mythosadaption in Christa Wolfs Medea. Stimmen*. Ungedruckte Masterarbeit an der Fudan-Universität Shanghai, 2012, S. 6.

<sup>3</sup> Lütkehaus, Ludger: *Medea und einige ihrer Kinder*. In: *Freiburger Universitätsblätter*. Heft 157. Freiburg : Rombach 2002, S. 17-30, hier: S. 27.

<sup>4</sup> Rosenkranz-Kaiser, Jutta: *Feminismus und Mythos. Tendenzen in Literatur und Theorie der achziger Jahre*. Münster, New York: Waxmann 1995, S. 9.

<sup>5</sup> Gascard, Johannes R.: *Medea-Morphosen. Eine mytho-psychohistorische Untersuchung zur Rolle des Mann-Weiblichen im Kulturprozess*. Berlin: Duncker & Humblot 1993, S. 41.

<sup>6</sup> Vgl. Stephan, Inge: *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*. Köln: Böhlau 2006, S. 90.

verstehen ist. Mit diesem Rehabilitierungsprozess zielen die Autorinnen darauf, nicht nur den tradierten Mythos selbst, sondern auch den nach feministischer Literaturtheorie von Männern konstruierten ‚Mythos Frau‘<sup>7</sup> zu enthüllen, kritisch zu betrachten oder gar zu dekonstruieren. So werden die traditionellerweise Medea zugeschriebenen Taten in den Werken der oben erwähnten drei Autorinnen entweder aus dem Mythos getilgt oder für den heutigen Leser nachvollziehbar begründet: In Haas’ Roman ist die Protagonistin zwar immer noch verantwortlich für den Tod ihres Bruders und ihrer Kinder, aber ihre Verantwortung wird durch die männliche Instrumentalisierung der Frau sowie durch die Umschreibung des Kindsmords als Abtreibung und damit als Austritt aus der männlichen Genealogie gewissermaßen relativiert. Des Weiteren verwandelt Medea sich gegen Ende des Romans in einen Hoffnungsträger für die Synthese zwischen dem männlichen und dem weiblichen Prinzip. Dagmar Nick spricht die Kolcherin dagegen im weiteren Sinne frei, indem sie einerseits Medeas Bluttaten als Gerüchte der feindseligen Korinther umschreibt und sie dadurch von allen angeblichen Verbrechen entlastet, andererseits die männlichen Helden, d. h. Iason und die Argonauten, entmythisiert und entheroisiert. Auch die Protagonistin selbst ist, wie die den feministischen Einfluss verleugnende Autorin intendiert,<sup>8</sup> eher eine neutrale Figur als eine Ikone. Im Unterschied dazu wird Medea in Wolfs Roman – die bei weitem am meisten untersuchte und rezensierte unter den drei genannten Fassungen – im gewissen Sinne zu einer Identifikationsfigur und einem Hoffnungsträger gemacht. Statt Bluttaten werden ihr Tugenden wie Weisheit, Gutmütigkeit und Konstruktivität zugeschrieben, denn die Autorin ist wie Nick von Medeas Unschuld in den voreuripideischen Überlieferungen fest überzeugt und sieht Euripides in der Verantwortung für die Erfindung der Kindsmordgeschichte.<sup>9</sup>

Zweifelsohne bildet die Frage, ob eine Medea ohne Kindsmord noch Medea ist<sup>10</sup> – oder im Blumenbergschen Sinne: Ob ein Medea-Mythos ohne seinen narrativen Kern

<sup>7</sup> Vgl. Kapitel 2.2.

<sup>8</sup> Vgl. Nick, Dagmar: Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos. Ein Gespräch zwischen Michael Basse und Dagmar Nick. In: Nick, Dagmar: Medea, ein Monolog. Aachen: Rimbaud 1991, S. 45-61, hier: S. 52-53.

<sup>9</sup> Vgl. Wolf, Christa: Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 11-17, hier: S. 15; Wolf, Christa: Christa Wolf im Gespräch nach der *Medea*-Lesung im FrauenMuseum in Bonn. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs Medea, S. 58-63, hier: S. 61; Wolf, Christa: Brief an Heide Gätner-Abendroth. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs Medea, S. 22-25, hier: S. 22.

<sup>10</sup> Vgl. z. B. Koskinas, Nikolaos-Ioannis: Ist eine Medea ohne Kindsmord überhaupt denkbar? Medea-Morphosen bei Euripides und Christa Wolf. In: Amaltea. Revista de mitocritica, Vol. 2 (2010), S. 91-103. Vgl. dazu auch Riedel, Volker: Iphigenie in Freiheit – Medea in Korinth. Zur Rezeption griechischer Mythen nach dem Ende der DDR. In: Krüger, Brigitte/Stillmark, Hans-Christian (Hrsg.): Mythos und Kulturtransfer. Neue Figuren in Literatur, Kunst und modernen Medien. Bielefeld: transcript 2013, S. 249-277, hier: S. 258: „Öfter ist gefragt worden, ob eine Medea, die ihre Kinder nicht tötet, überhaupt noch eine Medea sei.“



bzw. ohne seine ikonische Konstanz noch als eine Mythosvariante anerkannt werden kann<sup>11</sup> – einen der zentralen Brennpunkte in der literaturwissenschaftlichen Kontroverse um die modernen Medea-Adaptionen. Gleichwohl ist das ‚Weißwaschen‘ der mörderischen Frau bei Weitem nicht der einzige Umdeutungsversuch, der die drei Adaptionen aus Sicht der Forschung untersuchenswert macht. Vielmehr gehört Medeas Freispruch zur gründlichen „Arbeit am Mythos Frau“<sup>12</sup> der drei Autorinnen, mit dem versucht wird, eine weibliche Alternative zu einer von Männern dominierten Geschichte zu bieten<sup>13</sup> und dadurch „aus der patriarchalen Weltordnung“<sup>14</sup> auszutreten. In diesem Prozess wird Medea nicht nur von ihren Taten freigesprochen, sondern ihre Identität als Frau wird als Kernelement der Geschichte unterstrichen und fokussiert. Erwähnenswert ist dabei, dass die Hervorhebung von Medeas weiblicher bzw. andersartiger Identität nicht erst mit der feministischen Literatur entstanden ist: Bereits Euripides’ Medea-Stück enthält weibliche Elemente und Diskussionen über das zwischengeschlechterliche Verhältnis; als seine Medea über das Unglück der Frauen klagt, erscheint sie als Repräsentantin aller Frauen, die unter der männlichen Kolonisierung leiden.<sup>15</sup> Während sich Klingers<sup>16</sup> und Grillparzers<sup>17</sup> Medea-Dramen auf Medeas Mutterschaft konzentrieren, erhält die mythische Figur in modernen Adaptionen von Helga Novak,<sup>18</sup> Franca Rame und Dario Fo<sup>19</sup> sowie von Dea Loher<sup>20</sup> als ‚neue Frau‘ mehr Selbstständigkeit.<sup>21</sup> Selbst die Entlastung Medeas vom Kindsmord ist keine Erfindung der erwähnten Autorinnen: Schon Georg Tabori macht in seinem Stück *M. Nach Euripides* aus dem Jahr 1985 Jason zum Mörder des körperlich behinderten Sohnes,<sup>22</sup> während Novak sich in ihrem Gedicht *Brief an Medea* auf ähnliche Annahmen wie Nick und Wolf bezieht und von Medeas Unschuld in den

<sup>11</sup> Vgl. Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 165ff., S.301.

<sup>12</sup> Calabrese, Rita: *Von der Stimmlosigkeit zum Wort. Medeas lange Reise aus der Antike in die deutsche Kultur*. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs Medea, S. 75-93, hier: S. 90.

<sup>13</sup> Vgl. z. B. Wolfs Behauptung in Wolf, *Von Cassandra zu Medea*.

<sup>14</sup> Calabrese, *Von der Stimmlosigkeit zum Wort*, S. 90.

<sup>15</sup> Vgl. Kapitel 3; Euripides: *Medeia*. In: Werner, Jürgen/Hofmann, Walter (Hrsg.): *Werke in drei Bänden. Erster Band. Aus dem Griechischen übertragen, eingeleitet und erläutert von Dietrich Ebener*. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1966, S. 45-91, hier: S. 54-55; Calabrese, *Von der Stimmlosigkeit zum Wort*, S. 78.

<sup>16</sup> Vgl. Klinger, Friedrich Maximilian: *Medea in Korinth*. In: Lütkehaus, Ludger (Hrsg.): *Mythos Medea. Texte von Euripides bis Christa Wolf*. Stuttgart: Reclam 2007, S. 175-188.

<sup>17</sup> Vgl. Grillparzer, Franz: *Das Goldene Vließ III. Medea*. In: Lütkehaus, *Mythos Medea*, S. 195-202.

<sup>18</sup> Vgl. Novak, Helga: *Brief an Medea*. In: Lütkehaus, *Mythos Medea*, S. 284-285.

<sup>19</sup> Vgl. Rame, Franca/Fo, Dario: *Nur Kinder, Küche, Kirche*. In: Lütkehaus, *Mythos Medea*, S. 285-290.

<sup>20</sup> Vgl. Loher, Dea: *Manhattan Medea*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2006.

<sup>21</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>22</sup> Vgl. Tabori, Georg: *M. nach Euripides. Unverküffliches Manuskript*. Berlin: Kiepenheuer 1995.

voreuripideischen Überlieferungen ausgeht.<sup>23</sup>

Die Betonung von Medeas Weiblichkeit korrespondiert zugleich mit der Tendenz der modernen Medea-Neuinterpretationen, die Protagonistin als ‚die Andere‘ zu sehen, der es unmöglich ist, sich einer die Minderheit nicht tolerierenden Gesellschaft bzw. Epoche anzupassen. Nicht nur das weibliche Geschlecht gilt also in den modernen Medea-Adaptionen als Etikett der Andersartigkeit und Anlass der Unterdrückung,<sup>24</sup> sondern die Identität der Protagonistin als Fremde bzw. als Exotische gehört auch dazu. Dieses Thema wird sowohl in den oben genannten drei Werken als auch in anderen Versionen behandelt, in denen Medea beispielsweise als Jüdin, Schwarze oder Zigeunerin erscheint, z. B. in den Werken von Hans Henny Jahn<sup>25</sup>, Gertrud Kolmar<sup>26</sup> und Max Zweig<sup>27</sup>. Bei Haas, Nick und Wolf spielt diese Fremdheit Medeas ebenfalls eine wichtige Rolle, denn auf der individuellen Ebene fungiert sie wie die weibliche Identität entweder als Grund für Medeas Isolierung und ihre Rolle als Sündenbock oder aber als Hindernis für ihre Anpassung an das griechische Patriarchat, während sie auf der kollektiven Ebene das tragische Ende des Zusammenpralls zweier Kulturen bzw. zweier Zeitalter andeutet. Aus der Sicht der drei Autorinnen lässt sich Medea als Grenzgänger-Figur ansehen – sie befindet sich genau am Übergang von der verfallenden matriarchalen Gesellschaft in die aufschwingende patriarchale Gesellschaft bzw. vom zu Ende gehenden matriarchalen Zeitalter zum beginnenden patriarchalen Zeitalter. Während die beiden Gesellschaften bei Haas und Wolf jeweils durch Medeas Heimat Kolchis und ihren Fluchtort Korinth symbolisiert werden, repräsentiert Nick die beiden Zeitalter mit den Figuren des Chiron und des Prometheus. Folglich lassen sich die Autorinnen nicht auf ihre weibliche Perspektive beschränken; stattdessen schlagen sie eine Verbindung zwischen dem Weiblichkeits- und dem Fremdheitsdiskurs, wie Carola Hilmes und Karin Birge Bück betonen: Medea ist durch ihre Identität als Frau, als Fremde und als Wissende dreifach andersartig und daher von der Gesellschaft ausgeschlossen.<sup>28</sup> Diese Definition von Medea als Fremder und als ‚Wilder‘ im Vergleich zur zivilisierten griechischen

---

<sup>23</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>24</sup> Vgl. Kapitel 2.2.1.

<sup>25</sup> Vgl. Jahn, Hans Henny: Medea. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 217-224.

<sup>26</sup> Vgl. Kolmar, Gertrud: Eine jüdische Mutter. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 227-234.

<sup>27</sup> Vgl. Zweig, Max: Medea in Prag. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 255-261. Zu den obigen Werken vgl. auch Kapitel 3.

<sup>28</sup> Vgl. Hilmes, Carola: Der Wille zur Differenz. Medea-Mythen im 20. Jahrhundert. In: Gutjahr, Ortrud/Engel, Manfred (Hrsg.): Zeitenwende – die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert. Bern: Lang 2003, S. 317-322, hier: S. 318; Bück, Karin Birge: Spiegelungen. Mythosrezeption bei Christa Wolf. *Kassandra und Medea. Stimmen*. Marburg: Tectum 2002, S. 80.

Gesellschaft gehört ebenfalls zu den Gemeinsamkeiten der drei Adaptionen, welche sie zu Prototypen der modernen Neuinterpretation des Medea-Mythos machen.

Neben den oben dargelegten Aspekten gibt es weitere Themen, die von allen drei Autorinnen behandelt werden und zur Vergleichbarkeit der drei Adaptionen beitragen:

1.) Die Verbindung zwischen Natur und Frau bzw. zwischen Natur und der matriarchalen Kultur. In Haas' Roman ist Medeas Etablierung der weiblichen Identität auf ihre Naturerfahrung in der Kindheit zurückzuführen, während ihre Heimat Kolchis mit ihrer üppigen Natur als eine matriarchale Utopie geschildert wird. Bei Nick bleiben sowohl die Protagonistin als auch der Vertreter des matriarchalen Zeitalters Chiron im engen Kontakt mit der Natur, Chiron erreicht mit seinem Tod schließlich eine endgültige Vereinigung mit der Natur. In Wolfs Roman sind die kolchischen Sitten, die die kolchischen Flüchtlinge in Korinth beibehalten, ebenfalls stark an Weiblichkeit, Natur und Leben orientiert, während die ‚kleine Utopie‘ von Medea und ihren Freunden durch Naturverbundenheit ausgezeichnet ist.

2.) Die Mythisierung der Geschichte und die Entstellung der Wahrheit, die mit der schon erwähnten Herausbildung des ‚Mythos Frau‘ verbunden ist: In allen der drei Medea-Versionen wird die überlieferte Argonautensage als Erfindung der dominierenden männlichen Kultur enthüllt, die entweder aus der Sehnsucht der Argonauten nach heldischem Ruhm oder aus dem Bedürfnis des Publikums nach Helden- und Hexengeschichten entstanden ist. Im Kontrast zum glanzvollen Heldenbild in der Sage erweisen sich die griechischen Helden in der alternativen weiblichen Geschichte allerdings als Feiglinge oder sogar als Schufte. Statt Jason ist es die von Männern zur Hexe dämonisierte Medea, die eine Schlüsselrolle beim Erringen des Goldenen Vlieses gespielt hat. Die Mythisierung der Heldengeschichte korrespondiert wiederum mit der Entstehung des ‚Mythos Frau‘ in Nicks und Wolfs Fassung, wo die wahre Medea durch die Dogmatisierung des Mythos der *femme fatale* vergessen, verdrängt und – im literarischen Sinne – getötet wird.

3.) Die Sehnsucht nach Versöhnung und die Neigung zur Resignation: Bei Nick und Wolf strebt die Protagonistin nach einer Synthese aus dem Weiblichen und dem Männlichen bzw. aus dem matriarchalen und dem patriarchalen Zeitalter, was sich jedoch letztlich als unerfüllbar erweist und die Protagonistin zur Resignation treibt. Das von Medea bzw. von den Autorinnen angestrebte Schreiben einer alternativen weiblichen Geschichte bleibt unter der Verdrängung der patriarchalen Kultur bis zum

Ende der Werke erfolglos. Die einzige Hoffnung lässt sich nur in eine unbestimmte Zukunft hineinprojizieren, in der das Aktualisierungspotenzial des Mythos nicht verlorengehen wird. In Haas' Version gelingt Medea zwar nach langem Umweg die Vereinigung von männlichem und weiblichem Prinzip, aber sie verliert mit ihrer früheren Anpassung und Instrumentalisierung ihre naturgegebene Heilkraft und damit ihre Verbindung mit der Natur, was einen schweren Verlust für sie bedeutet und sie ebenfalls in die Resignation führt.

Wie bereits dargestellt, öffnet sich durch die Auseinandersetzung mit diesen verbindenden Themen in den genannten Medea-Adaptionen ein weites Forschungsfeld für die literaturwissenschaftliche Betrachtung der drei Werke. In der Tat bildet die bereits vorhandene Forschungsliteratur zu den neuen Formen des Mythos ein komplexes Geflecht, das eine unentbehrliche Hilfe für die Arbeit an der vorliegenden Dissertation darstellte. Im folgenden Kapitel soll daher zunächst ein Überblick über den aktuellen Forschungsstand gegeben werden.

## **1.2 Forschungsstand**

Wie im letzten Kapitel angedeutet, zeichnet sich die Forschungsliteratur um die drei Medea-Adaptionen dadurch aus, dass sie einen Schwerpunkt auf Christa Wolf legt: Es gibt eine viel größere Zahl von Studien über Wolfs Medea-Roman als über die anderen beiden Werke. Im Vergleich zu der großen Zahl der Arbeiten, welche die verschiedenen deutschsprachigen Medea-Adaptionen innerhalb der Literaturgeschichte thematisieren, bilden die Untersuchungen zu den oben genannten Werken nur einen winzigen Teil der Forschung. Neben den theoretischen Werken über Mythos- und Gendertheorien, deren methodische Unterstützung für diese Arbeit im nachfolgenden Kapitel erläutert werden wird, lässt sich die Forschungsliteratur zu Medea-Adaptionen in zwei Kategorien einteilen: 1.) Allgemeine Studien, die einen Überblick über die verschiedenen Medea-Versionen in der Literaturgeschichte bieten und häufig deren Entwicklung und Wandlung über eine relativ lange Zeitspanne (z. B. von der Antike bis zur Gegenwart) betreffen; 2.) Studien zu den Medea-Adaptionen von Haas, Nick oder Wolf, in denen es in den meisten Fällen ein spezielles Thema (z. B. die Fremdheit in Wolfs Werk) behandelt wird. In solchen Arbeiten gilt das Medea-Werk der jeweiligen Autorin oft nicht als einziger Forschungsgegenstand, sondern es wird häufig in Zusammenhang mit den Werken anderer AutorInnen

diskutiert, wie es auch in der vorliegenden Arbeit der Fall ist.

1.) Allgemeine Studien über die Medea-Adaptionen: Einen Überblick über die bekannten Medea-Werke von der Antike bis zum 20. Jahrhundert bieten beispielsweise die von Ludger Lütkehaus herausgegebenen Textauszüge *Mythos Medea. Texte von Euripides bis Christa Wolf* und insbesondere sein Nachwort *Medea und einige ihrer Kinder*. Die Textauszüge werden nicht allein nach Entstehungsjahren geordnet, sondern auch nach ihrem Umgang mit dem mythischen Stoff. Dabei lässt sich sowohl ein Wandel der Perspektive bei der Mythosbetrachtung erkennen als auch eine Prägung durch die Entstehungszeit der jeweiligen Adaption – es ist ein langer Weg von der „Wandlung der Liebenden zur Furie“<sup>29</sup> in der Antike über die „hohe Zeit der Mutterliebe“<sup>30</sup> im Sturm und Drang bis hin zur „Tragödie der Fremden“<sup>31</sup> und schließlich dem „Freispruch für Medea“<sup>32</sup>, den die mythische Figur in der jahrtausendenlangen Literaturgeschichte hinter sich hat.

Einen ähnlichen Überblick bietet Yixu Lüs Studie *Medea unter den Deutschen. Wandlungen einer literarischen Figur*,<sup>33</sup> in der die wichtigsten Medea-Adaptionen seit der Aufklärung untersucht werden. Mit der Überzeugung, dass es „keinen kanonischen Medea-Mythos“<sup>34</sup> gibt, versucht die Autorin, einerseits die moderne Umdeutung des Mythos, andererseits „eine historische Kontinuität der Medea-Adaptionen in der deutschen Literatur und auch die diese bestimmenden Paradigmenwechsel aufzuzeigen“<sup>35</sup>. Zum Forschungsgegenstand gehören auch Haas’ und Wolfs Medea-Versionen, und es ist bemerkenswert, dass die Autorin im letzten Teil der Untersuchung die Beziehung zwischen der feministischen Theorie und der Medea-Umschreibung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts analysiert.<sup>36</sup>

Anders als die obigen Arbeiten setzt Inge Stephan in ihrer Untersuchung *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*<sup>37</sup> den Schwerpunkt auf die Medea-Adaptionen des 20. Jahrhunderts. Nicht nur längere Werke, z. B. die von Haas, Nick und Wolf, werden nach bestimmten Themen kategorisiert und interpretiert, sondern kürzere Werke wie das Medea-Gedicht von Novak werden auch in den Fokus

---

<sup>29</sup> Lütkehaus, *Mythos Medea*, S. 7.

<sup>30</sup> Ebd., S. 8..

<sup>31</sup> Ebd., S. 9.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Vgl. Lü, Yixu: *Medea unter den Deutschen. Wandlungen einer literarischen Figur*. Freiburg i. Br., Berlin, Wien: Rombach 2009.

<sup>34</sup> Ebd., S. 11.

<sup>35</sup> Ebd., S. 17.

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 166-168.

<sup>37</sup> Vgl. Stephan, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*.

genommen. Da eine große Zahl von modernen Medea-Werken als Forschungsobjekt gewählt wird, findet mit keiner der drei genannten Autorinnen eine ausführliche Auseinandersetzung statt. Stattdessen wird die Medea-Literatur, die in der Blütezeit des Feminismus entstanden ist, als Ganzheit unter dem Thema „Medea, *meine Schwester?*“<sup>38</sup> analysiert. Positiv anzumerken ist außerdem, dass auch die mediale Vielfalt der Mythenadaption berücksichtigt wird, da die Autorin neben literarischen Werken auch Filme, Opern und Theaterstücke über den Medea-Mythos interpretiert. Wie der Titel eines Kapitels des Buch andeutet, lässt sich dies als eine der „Grenz-Überschreitungen“<sup>39</sup> beim Umgang mit dem Mythos betrachten.

Eine ähnlich große Spannweite wie Stephan wählt Christoph Steskal in seiner Studie *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Aktualisierungspotential eines Mythos*,<sup>40</sup> wo auf Grundlage eines Überblicks über die früheren Medea-Versionen von der Antike bis zum 19. Jahrhundert vor allem die neueren Varianten seit Jahn diskutiert werden. Die Medea-Werke von Haas, Nick und Wolf bekommen dabei einen größeren Interpretationsraum eingeräumt als in Stephans Untersuchung, aber sie bilden immer noch nur einen kleinen Teil der untersuchten Forschungsobjekte. Bei der Textanalyse kommt teilweise die Gender- und Matriarchatstheorie zur Anwendung, insbesondere bei der Interpretation von Haas' und Wolfs Romanen;<sup>41</sup> die weibliche Perspektive ist jedoch nur eine der verschiedenen Ansätze, mit denen der Autor die drei Werke prägnant interpretiert.

Zur Kategorie der diachronen Medea-Untersuchungen zählen auch Matthias Luserke-Jaquis *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*,<sup>42</sup> Johannes R. Gascards *Medea-Morphosen. Eine mytho-psychohistorische Untersuchung zur Rolle des Mann-Weiblichen im Kulturprozeß*,<sup>43</sup> Konrad Kenkels *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh*<sup>44</sup> sowie die von Annette Kämmerer u. a. herausgegebene Studie *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*<sup>45</sup> und andere.

---

<sup>38</sup> Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 158.

<sup>39</sup> Ebd., S. 240.

<sup>40</sup> Vgl. Steskal, Christoph: Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Aktualisierungspotential eines Mythos. Regensburg: S. Roderer Verlag 2001.

<sup>41</sup> Vgl. ebd., S. 277ff., 307ff.

<sup>42</sup> Vgl. Luserke-Jaqui, Matthias: Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen: Francke 2002.

<sup>43</sup> Vgl. Gascard, Medea-Morphosen.

<sup>44</sup> Vgl. Kenkel, Konrad: Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh. Bonn: Bouvier 1979.

<sup>45</sup> Vgl. Kämmerer, Annette/Schuchard, Margret/Speck, Agnes (Hrsg.): Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft. Heidelberg: Mattes Verlag 1998.

2.) Studien zu den Medea-Adaptionen von Haas, Nick und Wolf. Bisher bleibt Sabrina Spiegls Magisterarbeit *Medea – Transformationen in der Gegenwartsliteratur. Neuinterpretationen zeitgenössischer Autorinnen*<sup>46</sup> die einzige Arbeit mit größerem Umfang, die sich speziell mit einem Vergleich der drei genannten Werke beschäftigt. Sie versteht die drei Werke als „Versuche eines feministischen Zugangs“<sup>47</sup> zum Medea-Mythos. Sie bemüht sich jedoch zugleich, die Kontinuität und den Wandel der neuen Adaptionen im Vergleich zu den „tradierten Versionen von Euripides und Seneca“<sup>48</sup> aufzuzeigen. Für eine Arbeit, die sich explizit auf Mythos und Gender bezieht, scheint es jedoch unzureichend, dass darin kaum Mythos- oder Gendertheorien erwähnt werden. Stattdessen wird sich auf die bloße Textanalyse konzentriert, der es wiederum an Intensivität mangelt. Außerdem werden die drei Medea-Versionen in der Arbeit weitestgehend isoliert von der übrigen Medea-Literatur betrachtet; es fehlt ein Hinweis auf die Stellung der drei Versionen in der Überlieferungskette, was durch eine Überblicksperspektive auf die Adaptionsgeschichte seit der Antike sowie auf die modernen Adaptionen seit dem Aufschwung des Feminismus ermöglicht worden wäre.

Neben Spiegls Arbeit ist Sabine Friedrichs Arbeit *Traditionsbewußtsein als Lebensbewältigung. Zu Leben und Werk der Dagmar Nick*<sup>49</sup> die einzige Studie mit größerem Umfang zu Nicks Medea-Werk. Wie der Titel andeutet, schlägt diese Arbeit eine Brücke zwischen biographischen Elementen und den wichtigsten Werken der Autorin. Nicks Medea-Erzählung wird dabei nicht separat interpretiert, sondern als Teil ihrer Antikerezeption in den Kapiteln „Hybris und Idylle – die vergangene als bessere Welt“<sup>50</sup> und „Ariadne und Medea – Theseus und Iason: Die Frau als Trophäe und Verjagte“<sup>51</sup> untersucht. Der Vorteil dieser Einordnung nach Themen statt nach Werken liegt darin, dass das einzelne Werk immer aus der Perspektive einer literarischen Ganzheit betrachtet werden kann. Beispielsweise spielt Nicks Beschäftigung mit dem jüdischen Glauben eine wichtige Rolle für ihr literarisches Schaffen und somit auch für das Verständnis der Motive der Hauptfiguren in ihrer Medea-Erzählung; diese Interpretation erschließt sich besser, wenn man die

---

<sup>46</sup> Vgl. Spiegl, Sabrina: *Medea. Transformationen in der Gegenwartsliteratur. Neuinterpretationen zeitgenössischer Autorinnen*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2008.

<sup>47</sup> Ebd., S. 119.

<sup>48</sup> Ebd., S. 6.

<sup>49</sup> Vgl. Friedrich, Sabine: *Traditionsbewußtsein als Lebensbewältigung. Zu Leben und Werk der Dagmar Nick*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1990.

<sup>50</sup> Ebd., S. 110.

<sup>51</sup> Ebd., S. 116.

wiederkehrenden Themen in ihren Werken in Verbindung mit ihrer Lebensanschauung betrachtet.<sup>52</sup>

Wie eingangs betont, gehört Christa Wolf im Gegensatz zu Haas und Nickt zu den deutschsprachigen Schriftstellern, deren Werke am häufigsten von der Literaturforschung untersucht werden.<sup>53</sup> Allein zu ihrem Medea-Roman wurde viel mehr geschrieben, als zu dem Gesamtwerk der anderen beiden Autorinnen. Aus diesem Grund werden in der Folge im Rahmen dieser Betrachtung des gegenwärtigen Forschungsstands nur einige Arbeiten von größerem Umfang aufgezählt, während weitere Untersuchungen – insbesondere kürzere Artikel –, die bei der Textanalyse dieser Arbeit geholfen haben, direkt im Kapitel über Wolfs Roman erwähnt und zitiert werden. Die Forschungsliteratur über den Wolfschen Medea-Roman lässt sich wiederum in zwei Kategorien einteilen, nämlich in Untersuchungen zu den Themen Mythos und Gender und Untersuchungen zu anderen Themen. Zur ersten Kategorie gehören z. B. Birgit Rosers *Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs „Medea. Stimmen“*,<sup>54</sup> Evelyn Bergers *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs. „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“*,<sup>55</sup> Eleni Georgopoulous *Antiker Mythos in Christa Wolfs „Medea. Stimmen“ und Evjenia Fakinus „Das siebte Gewand“. Die Literarisierung eines Kultur-Prozesses*,<sup>56</sup> Karin Birge Büchs *Spiegelungen. Mythosrezeption bei Christa Wolfs „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“*,<sup>57</sup> Martin Beyers *Das System der Verknennung. Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*,<sup>58</sup> Mohammad Ismail Shibibs *Christa Wolfs „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“. Spurensuche eines Grunddenkmusters oder Historisierung aktueller Krisen*,<sup>59</sup> Richard Joseph Carrs *The Mythology of Fundamental Social Transformation. Christa Wolfs „Medea“ (1996) in the Tradition of Her „Kassandra“ (1983)*,<sup>60</sup> Alena Jankes *Antiker Mythos und moderne Literatur. Zum*

---

<sup>52</sup> Vgl. z. B. ebd., S. 28ff., S. 72ff.

<sup>53</sup> Vgl. Beyer, Martin: *Das System der Verknennung. Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 18-19.

<sup>54</sup> Vgl. Roser, Birgit: *Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs Medea. Stimmen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000.

<sup>55</sup> Vgl. Berger, Evelyn: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs. Kassandra und Medea. Stimmen*. Dissertation an der Universität Köln, 2007.

<sup>56</sup> Vgl. Georgopoulou, Eleni: *Antiker Mythos in Christa Wolfs Medea. Stimmen und Evjenia Fakinus Das siebte Gewand. Die Literarisierung eines Kultur-Prozesses*. Braunschweig: Romiosini 2001.

<sup>57</sup> Vgl. Büch, Karin: *Mythosrezeption bei Christa Wolf*.

<sup>58</sup> Vgl. Beyer, Martin: *Das System der Verknennung*.

<sup>59</sup> Vgl. Shibib, Mohammad Ismail: *Christa Wolfs Kassandra und Medea. Stimmen. Spurensuche eines Grunddenkmusters oder Historisierung aktueller Krisen*. Dissertation an Universität Rostock, 2007.

<sup>60</sup> Vgl. Carr, Richard Joseph: *The Mythology of Fundamental Social Transformation. Christa Wolfs Medea (1996) in the Tradition of her Kassandra (1983)*. Dissertation presented to the University of Virginia, 2001.



*Problem von Tradition und Innovation im Werk von Christa Wolf („Kassandra“ und „Medea. Stimmen“)*<sup>61</sup> sowie Thorsten Wilhelmys *Legitimationsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville*<sup>62</sup> und andere. Zur zweiten Kategorie gehören beispielsweise Marketta Göbel-Uotilas *Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts*,<sup>63</sup> Mi-Kyeong Jungs *Fremde und Ambivalenz. Die Fremdheit als literarischer Topos im Werk Christa Wolfs. Im Vergleich mit Thomas Bernhard*,<sup>64</sup> Nikolaos-Ioannis Koskinas' „Fremd bin ich eingezogen, fremd ziehe ich wieder aus.“ *Von Cassandra, über Medea, zu Ariadne. Manifestationen der Psyche im spätesten Werk Christa Wolfs*,<sup>65</sup> Yildiz Aydins *Reflexionen über Entfremdungserscheinungen in Christa Wolfs „Medea. Stimmen“*<sup>66</sup> usw. Außerdem sind Studien wie Rainer Gerdzens und Klaus Wöhlers *Matriarchat und Patriarchat in Christa Wolfs „Kassandra“*<sup>67</sup> hilfreich für die Interpretation von Wolfs Medea-Roman, denn sie beschäftigen sich zwar nicht mit dem Mythos direkt, aber ihre Betrachtungsperspektive zu anderen Texten, z. B. Wolfs Cassandra-Roman, bietet ein gutes Vorbild für eine Untersuchung des Medea-Romans, der viele Parallelen zum Cassandra-Roman aufweist.

Wie die obigen Ausführungen zeigen, gibt es zwar eine große Zahl an Studien zum Wolfschen Medea-Roman, aber wie Beyer konstatiert, ist trotzdem noch immer „ein erheblicher Mangel“<sup>68</sup> und „eine ‚offene Stelle‘“<sup>69</sup> in der bisherigen Forschungsliteratur zu bemerken. Erstens fehlt es dabei noch an Arbeiten, die Wolfs Medea-Roman durch eine Kombination von Mythos- und Gendertheorien untersuchen. In der bisherigen Forschungsliteratur ist der Schwerpunkt eher auf den Bereich der

<sup>61</sup> Vgl. Janke, Alena: Antiker Mythos und moderne Literatur. Zum Problem von Tradition und Innovation im Werk von Christa Wolf („Kassandra“ und „Medea. Stimmen“). Dissertation an der Universität Hamburg, 2010. Abrufbar unter [d-nb.info/1006374507/34](http://d-nb.info/1006374507/34) (letzter Zugriff am 17.2.2015).

<sup>62</sup> Vgl. Wilhelm, Thorsten: Legitimationsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

<sup>63</sup> Vgl. Göbel-Uotila, Marketta: *Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2005.

<sup>64</sup> Vgl. Jung, Mi-Kyeong: *Fremde und Ambivalenz. Die Fremdheit als literarischer Topos im Werk Christa Wolfs. Im Vergleich mit Thomas Bernhard*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2003.

<sup>65</sup> Vgl. Koskinas, Nikolaos-Ioannis: „Fremd bin ich eingezogen, fremd ziehe ich wieder aus.“ *Von Cassandra, über Medea, zu Ariadne. Manifestationen der Psyche im spätesten Werk Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

<sup>66</sup> Vgl. Aydin, Yildiz: *Reflexionen über Entfremdungserscheinungen in Christa Wolfs Medea. Stimmen*. Dissertation an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, 2010. Abrufen unter [publications.rwth-aachen.de/record/63294/files/3405.pdf](http://publications.rwth-aachen.de/record/63294/files/3405.pdf) (letzter Zugriff am 17.2.2015).

<sup>67</sup> Vgl. Gerdzen, Rainer/Wöhler, Klaus: *Matriarchat und Patriarchat in Christa Wolfs Cassandra*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991.

<sup>68</sup> Beyer, Das System der Verknennung, S. 19.

<sup>69</sup> Ebd..

Mythosrezeption und nicht auf die weibliche Perspektive des Romans gesetzt worden. Zweitens gibt es kaum längere Studien, die Wolfs Roman als Parallele zu den Adaptionen von Haas und Nick untersuchen, was aufschlussreich für die Forschung über die Medea-Adaptionen unter dem Einfluss der feministischen Theorie sein wird. Denn die drei Werke lassen sich durch ihren ähnlichen Umgang mit dem Mythos und ihrer ähnlichen weiblichen Sichtweise als Prototypen der Medea-Adaption in ihrer Zeit ansehen.

Haas' Medea-Roman ist die von der Forschung am wenigsten untersuchte Version unter den drei dieser Dissertation zugrundegelegten Adaptionen und wahrscheinlich auch die am wenigsten bekannte. Neben Spiegels Arbeit und einigen allgemeinen Studien um die Medea-Adaptionen gibt es bisher nur wenige Artikel, in denen Haas' Roman zum Forschungsobjekt wird, z. B. Astrid Messerschmidts und Eva Peters *Kein Freispruch für Euripides. Zu den Medea-Romanen von Ursula Haas und Christa Wolf*<sup>70</sup> und Barbara Feichtingers *Medea – Rehabilitation einer Kindsmörderin? Zur Medea-Rezeption moderner deutschsprachiger Autorinnen*.<sup>71</sup> Während der erstgenannte Aufsatz die feministische Mythosrezeption von Haas und Wolf analysiert und in ihrer Medea-Figur eine Verdichtung der „Antagonismen weiblicher Existenz zwischen Ausgrenzung, Assimilation, Resignation und Widerstand“<sup>72</sup> sieht, vergleicht der letztgenannte die Medea-Adaptionen von Euripides, Haas, Nick und Olga Rinne. Dabei wird insbesondere auf die Tendenz der „generelle[n] Konfliktentschärfung“<sup>73</sup> und der Angst vor „dem Verlust eines sanften, aggressionslosen Frauenbildes“<sup>74</sup> bei der Suche nach der weiblichen Identität hingewiesen. Allerdings sind beide Artikel in ihrem Umfang naturgemäß beschränkt und daher nicht in der Lage, sich intensiv mit dem Thema auseinanderzusetzen. Es wird also aufschlussreich sein, einen Blick in die Lücke der bisherigen Forschungsliteratur zu wagen und eine eingehende Untersuchung über die drei Medea-Adaptionen aus weiblicher Perspektive vorzunehmen.

---

<sup>70</sup> Vgl. Messerschmidt, Astrid/Peters, Eva: Kein Freispruch für Euripides. Zu den Medea-Romanen von Ursula Haas und Christa Wolf. In: Weimarer Beiträge 46 (2000) 4, S. 524-546.

<sup>71</sup> Vgl. Feichtinger, Barbara: Medea – Rehabilitation einer Kindsmörderin? Zur Medea-Rezeption moderner deutschsprachiger Autorinnen. In: Grazer Beiträge. Zeitschrift für die klassische Altertumswissenschaft, S. 205-234.

<sup>72</sup> Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 542.

<sup>73</sup> Feichtinger, Medea – Rehabilitation einer Kindsmörderin?, S. 234.

<sup>74</sup> Ebd.

### 1.3 Zielsetzung und Aufbau

Das Ziel der vorliegenden Arbeit soll es sein, die Mythosrezeption in den Medea-Adaptionen von Haas, Nick und Wolf zu untersuchen, die unter dem Einfluss verschiedener Gendertheorien entstanden sind. Im Mittelpunkt stehen dabei die Fragen, wie die Schriftstellerinnen den tradierten Medea-Mythos aus einer weiblichen Perspektive rezipieren und umschreiben, ob ihre Bemühungen zur Unterbrechung oder Fortsetzung des patriarchalen Mythos, zum Schreiben einer alternativen weiblichen Geschichte oder eher zur Etablierung eines neuen ‚Mythos Frau‘, zur Überbrückung oder zur Verschärfung des Gegensatzes zwischen den beiden Geschlechtern beigetragen haben und welchen Stellenwert ihre Medea-Varianten in der jahrtausendelangen Überlieferungsgeschichte einnehmen.<sup>75</sup>

Um diese Fragen zu beantworten, ist erstens eine Annäherung an die grundlegenden Mythos- und Gendertheorien sowie der Hinweis auf ihre Schnittmenge erforderlich, zweitens ein Überblick über die Überlieferungsgeschichte des Medea-Mythos seit der Antike zu geben sowie drittens eine Textanalyse der drei Werke in Hinsicht auf ihre feministische Mythosrezeption sinnvoll. Im Kapitel 2 der Arbeit werden folglich theoretische Vorüberlegungen zum Mythos als literarischer Form und zum ‚Mythos Frau‘ getroffen, die wiederum in drei Unterkapitel gegliedert sind: Im Unterkapitel 2.1 werden nach einer Begriffsklärung des Wortes ‚Mythos‘ vor allem die Ansätze von Hans Blumenberg in seinem Werk *Arbeit am Mythos*<sup>76</sup> vorgestellt, die bei der Analyse der Variationsmöglichkeit, des Aktualisierungspotentials sowie der Überzeitlichkeit und Transkulturalität des Medea-Mythos hilfreich sind. Weitere Werke von Blumenberg<sup>77</sup> sowie die theoretischen Werke von Max Horkheimer und Theodor Adorno,<sup>78</sup> Jürgen Habermas,<sup>79</sup> Karl Kerényi,<sup>80</sup> Mircea Eliade,<sup>81</sup> Claude

---

<sup>75</sup> Mit Änderungen entnommen aus: Qin, Zur feministischen Mythosadaption in Christa Wolfs *Medea. Stimmen*, S. 7.

<sup>76</sup> Vgl. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*.

<sup>77</sup> Vgl. Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München: Fink 1971, S. 11-66.

<sup>78</sup> Vgl. Horkheimer, Max/Adorno, Theodor: *Dialektik der Aufklärung*. In: Noerr, Gunzelin Schmid (Hrsg.): *Max Horkheimer. Gesammelte Schriften*. Bd. 5. Frankfurt a. M.: Fischer 1987.

<sup>79</sup> Vgl. Habermas, Jürgen: Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. Bemerkungen zur Dialektik der Aufklärung – nach einer erneuten Lektüre. In: Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 405-431.

<sup>80</sup> Vgl. Kerényi, Karl: *Die Mythologie der Griechen, Band 1: Die Götter- und Menschheitsgeschichten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1968; Kerényi, Karl: *Die Mythologie der Griechen, Band 2: Die Heroen-Geschichten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1968.

<sup>81</sup> Vgl. Eliade, Mircea: *Mythos und Wirklichkeit*. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1988.

Lévi-Strauss,<sup>82</sup> René Girard<sup>83</sup> und Manfred Fuhrmann<sup>84</sup> sowie Christoph Jammes umfassende Vorstellung der gegenwärtigen Mythostheorien<sup>85</sup> dienen dabei als Unterstützung und Ergänzung der obigen Analyse. Blumenberg ist der Meinung, dass der Mythos als ‚Entängstigungsprojekt‘ der Menschen zur Überwindung des unerträglichen und angsterregenden „Absolutismus der Wirklichkeit“<sup>86</sup> entstanden ist. Die Mythisierung ermöglicht es den Menschen, den Schrecken zu ästhetisieren und dadurch „eine unbekannte Welt bekannt, ein ungegliedertes Areal von Gegebenheiten übersichtlich zu machen“<sup>87</sup>. Dies erinnert an die Entstehung des ‚Mythos Frau‘, welche nach der feministischen Literaturtheorie auf die Angst des Mannes vor der ihnen unbekanntem und unheimlichen Weiblichkeit zurückzuführen ist.<sup>88</sup> Was die Variationsmöglichkeit des Mythos angeht, ist Blumenberg von einer anfangslosen Rezeption des Mythos überzeugt: Für ihn ist der Mythos „immer schon in die Rezeption übergegangen“<sup>89</sup> und „Produktion und Rezeption sind äquivalent“<sup>90</sup>. Daher gibt es ihm zufolge keine ursprüngliche Version des Mythos – jede Variation soll als Glied von gleichem Wert in der Überlieferungskette betrachtet werden. In diesem Sinne sind die Medea-Versionen von modernen Autorinnen also als gleichwertige Mythosvarianten wie die euripideische Version legitimiert. Es bleibt jedoch in den folgenden Kapiteln diskutierenswert, ob die Medea-Varianten der drei Autorinnen die „ikonische Konstanz“<sup>91</sup> des Mythos, die Blumenberg als den haltbaren Kern eines Mythos definiert, tatsächlich behalten und somit in die Überlieferungskette eingeordnet werden können. Bezüglich der Überzeitlichkeit und Transkulturalität des Mythos sieht Blumenberg im Mythos eine Struktur der Wiederkehr und eine daraus entstandene zyklische Zeit, die zur Überlagerung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft führt.<sup>92</sup> Darüber hinaus besteht für ihn in verschiedenen Kulturkreisen eine

---

<sup>82</sup> Vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie I*. Übersetzt von Hans Naumann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.

<sup>83</sup> Vgl. Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*. Übersetzt von Elisabeth Mainberger-Ruh. Zürich: Benziger 1987; Girard, René: *Der Sündenbock*. Übersetzt von Elisabeth Mainberger-Ruh. Zürich: Benziger 1988.

<sup>84</sup> Vgl. Fuhrmann, Manfred: *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*. In: Fuhrmann, Terror und Spiel, S. 121-143.

<sup>85</sup> Vgl. Jamme, Christoph: „Gott an hat ein Gewand“. *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

<sup>86</sup> Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 18.

<sup>87</sup> Ebd., S. 13-14.

<sup>88</sup> Vgl. Kapitel 2.2.1.

<sup>89</sup> Blumenberg, Hans: *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*. In: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München: Fink 1971, S. 11-66, hier: S. 28.

<sup>90</sup> Ebd.

<sup>91</sup> Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 60.

<sup>92</sup> Vgl. ebd., S. 60, 70.

Übereinstimmung über die „mythischen Inhalte und Grundformen“<sup>93</sup>, weshalb er die Mythologeme nicht nur als zeitlich-diachron, sondern auch als räumlich-synchron transportfähig betrachtet. Diese Eigenschaft des Mythos lässt sich wiederum auf die Allgemeingültigkeit des Bedürfnisses nach Angstbewältigung zurückführen,<sup>94</sup> das Menschen überall auf der Welt zum Erzählen von Mythen veranlasst.

Im Unterkapitel 2.2 geht es anschließend um die Analyse des ‚Mythos Frau‘ nach der feministischen Literaturtheorie, um das weibliche Schreiben als alternatives Konzept zur männlichen Genealogie bzw. als Dekonstruktionsmittel des ‚Mythos Frau‘ und in diesem Zusammenhang um einen Überblick über die Matriarchatshypothese, von der die Medea-Adaptionen der drei Autorinnen geprägt sind. Aus der Perspektive der feministischen Literaturtheorie gibt es eine Neigung zur Mythisierung der Weiblichkeit in der Literaturgeschichte, die zur Entstehung eines mythischen Bildes der Frau führt. Dieses Bild ist darauf zurückzuführen, dass die Frau als Projektionsfläche der männlichen Ängste und Hoffnung fungiert:<sup>95</sup> Dies korrespondiert de facto mit Blumenbergs ‚Modell Angst‘, das die Entstehung des Mythos mit der Angst der Menschen vor dem Schrecken der Realität verbindet. Das aus der männlichen Projektion entstandene mythische Bild der Frau ist von der Realität weit entfernt: Die Frau wird zur Ikone der Tugend und Unschuld idealisiert (Projektion Hoffnung) oder zur schrecklichen und bedrohlichen Furie dämonisiert (Projektion Ängste).<sup>96</sup> Medea gehört in diesem Sinne zur zweiten Kategorie. Diese Mythisierung der Frau in der männlichen Kunst bedeutet zugleich die Tötung bzw. das Verschwinden der realen Frau, bis die reale Gestalt von einem entstellten mythischen Bild völlig ersetzt wird.<sup>97</sup> Um die Fortschreibung des Weiblichkeitsmythos zu verhindern und den Dualismus zwischen den beiden Geschlechtern zu überwinden, stellen Theoretiker wie Simone de Beauvoir verschiedene Konzepte auf,<sup>98</sup> die aber das Problem nicht völlig lösen können. Vor diesem Hintergrund versuchen die vom Feminismus beeinflussten Autorinnen, mit dem ‚weiblichen Schreiben‘ eine Alternative zur dominierenden ‚männlichen Literatur‘ zu bieten. Dafür ist eine weibliche Ästhetik anzuwenden, die sich deutlich von der männlichen Ästhetik unterscheidet. Zu deren Merkmalen gehören z. B.

---

<sup>93</sup> Ebd., S.61.

<sup>94</sup> Vgl. ebd., S.303.

<sup>95</sup> Vgl. Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 5.

<sup>96</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>97</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>98</sup> Vgl. ebd., S. 7.

subjektive Wahrnehmung, absichtliche Brüche beim Erzählen, autobiographische Elemente bzw. die Einheit von Leben und Werk, unzuverlässiges Erzählen und multiperspektivisches Erzählen.<sup>99</sup> Alle diese Elemente lassen sich auch in den drei im Folgenden zu untersuchenden Medea-Adaptionen finden. Den Gegensatz zum ‚Mythos Frau‘ bildet im gewissen Sinne die Matriarchatshypothese, deren Spur in vielen feministischen Mythosadaptionen zu finden ist: Theoretiker wie Johann Jakob Bachofen<sup>100</sup> und Heide Göttner-Abendroth<sup>101</sup> sind von der Existenz einer matriarchalen Zeit in der Frühgeschichte der Menschheit überzeugt, in der die Frauen „dominierten, aber nicht herrschten“<sup>102</sup>. Als Kennzeichen der matriarchalen Gesellschaft galten beispielsweise der Kult der „Dreifältige[n] Göttin“<sup>103</sup>, die Riten der Initiation, der Heiligen Hochzeit und der Wiederkehr des Heros, eine durch Matrilinearität gekennzeichnete Familien- und Staatsstruktur und eine durch Garten- oder Ackerbau gekennzeichnete Ökonomie.<sup>104</sup> Nach dem Verfall des Matriarchats begann der Aufschwung des Patriarchats mit einer gründlichen Umwertung, die sich auch im Übergang der mütterlichen zur väterlichen Kultur widerspiegelt.

Das Unterkapitel 2.3 fungiert als Schnittpunkt von Mythos- und Gendertheorien, denn hierin werden die Neuinterpretationen der antiken Mythen durch drei feministischen Theoretikerinnen des 20. Jahrhunderts diskutiert, nämlich Hélène Cixous, Luce Irigaray und Judith Butler. Zwar befassen sie sich in ihren Überlegungen nicht mit Medea, sondern mit andere mythischen Frauenfiguren wie Medusa, Demeter, Kore/Persephone, Klytaimnestra, Antigone und Eurydike, aber die feministische Umdeutung dieser Figuren lässt sich als theoretische Parallele zu den Medea-Adaptionen betrachten. Die mythische Figur Medusa, die in der tradierten Literatur wie Medea den Männern als bedrohliche Frau erscheint, wird beispielsweise von Cixous zum Symbol der *écriture féminine*, der von ihr plädierten weiblichen Schreibweise erhoben. Mit der „Bedeutungsveränderung“<sup>105</sup>, die Medusa in Cixous’

<sup>99</sup> Vgl. ebd., S. 31ff., 46ff. Vgl. dazu auch Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S. 154ff.

<sup>100</sup> Vgl. Bachofen, Johann Jakob: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975 [1861].

<sup>101</sup> Vgl. Göttner-Abendroth, Heide: *Das Matriarchat I*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1988; Göttner-Abendroth, Heide: *Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythos, Märchen und Dichtung*. München: Verlag Frauenoffensive 1980.

<sup>102</sup> Göttner-Abendroth, *Das Matriarchat I*, S. 9.

<sup>103</sup> Göttner-Abendroth, *Die Göttin und ihr Heros*, S. 5.

<sup>104</sup> Vgl. ebd., S. 13-14.

<sup>105</sup> Laquière-Waniek, Eva: *Von weißer Tinte zu Medusas Schlangen – Der Frauen- und Subjektbegriff in Hélène Cixous’ Écriture féminine*. In: Hutfless, Esther/Postl, Gertrude/Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): *Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Übersetzt von Claudia Simma. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 135-153, hier: S. 140.

Essay *Das Lachen der Medusa* erlebt, wird die schreckliche Frau als „mythische[s] Vorbild“<sup>106</sup> für ein „neue[s] widerständige[s] und lustvollere[s] Frauenbild[.]“<sup>107</sup> umgestaltet. In Kore und Eurydike sieht Cixous im Gegensatz zu Medusa die Repräsentantinnen der Abwesenheit der Frauen, die als Objekt der Männer durch ihre Passivität gekennzeichnet sind.<sup>108</sup> Eine ähnliche Umdeutung lässt sich in Irigarays Aufsätzen finden, in denen sie sich mit den Mythen von Demeter und Kore/Persephone, Orestie und Antigone auseinandersetzt, um mythologische Unterstützung für ihre Überlegungen zu einer weiblichen Genealogie zu finden. In den drei Mythen untersucht sie jeweils die Rollen der Frau als Tochter, Mutter und Schwester. Während die Mutter-Tochter-Beziehung zwischen Demeter und Kore/Persephone für die männliche Macht geopfert wird,<sup>109</sup> symbolisiert Orests Mord an seiner Mutter Klytāimnestra die Ablösung der mütterlichen Macht durch die väterliche.<sup>110</sup> Antigone verkörpert bei der Bestattung ihres Bruders die Pflicht der Frau als Hüterin der Blutsverwandtschaft, die zur Vereinigung der Männlichkeit und Weiblichkeit beitragen kann.<sup>111</sup> Auch Butler beschäftigt sich in *Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod* mit dem Antigone-Mythos. Dabei diskutiert sie das Verhältnis zwischen Verwandtschaft und Staatsmacht und drückt Zweifel an Irigarays Betrachtung der Antigone als Repräsentantin der Verwandtschaft aus.<sup>112</sup> Beim Vergleich der feministischen Auseinandersetzung mit den oben erwähnten Mythen und den Bearbeitungen des Medea-Mythos im 20. Jahrhundert aus weiblicher Feder lassen sich einschlägige Gemeinsamkeiten zwischen den Frauen im Mythos erkennen, z. B. die gemeinsame Rolle als Grenzfiguren oder als schreckliche Frauen sowie die Aktualität und das Variationspotenzial jener Mythen. Insbesondere das gemeinsame Erlebnis dieser weiblichen Figuren, von zeitgenössischen Autorinnen als Opfer der patriarchalen Dämonisierung rehabilitiert zu werden, macht sie zu typischen Produkten der Verbindung zwischen moderner Mythosrezeption und Gendertheorien.

---

<sup>106</sup> Ebd.

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Vgl. Cixous, Hélène: Weiblichkeit in der Schrift. Übersetzt von Eva Duffner. Berlin: Merve 1980, S. 22-30, 58ff.

<sup>109</sup> Vgl. Irigaray, Luce: Die Zeit der Differenz. Für eine friedliche Revolution. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag 1991, S. 122ff.

<sup>110</sup> Vgl. Irigaray, Luce: Körper an Körper mit der Mutter. In: Irigaray, Luce: Zur Geschlechterdifferenz. Interviews und Vorträge. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Wien: Wiener Frauenverlag 1987, S. 95-115.

<sup>111</sup> Vgl. Irigaray, Luce: Die ewige Ironie des Gemeinwesens... In: Irigaray, Luce: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 266-281.

<sup>112</sup> Vgl. Butler, Judith: Antigones Verlangen. Verwandtschaft zwischen Leben und Tod. Aus dem Amerikanischen von Reiner Anselm. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

Im Anschluss an die theoretischen Vorüberlegungen zu Mythen- und Gendertheorien wird in Kapitel 3 einerseits die grundsätzliche Handlung des tradierten Medea-Mythos vorgestellt, andererseits ein Überblick über die Rezeptionsgeschichte und die Entwicklungstendenzen jenes Mythos in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart gegeben.

Darauf folgt die Textanalyse, die den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit bilden soll: In Kapitel 4, 5 und 6 bilden jeweils die Medea-Fassung von Haas, Nick und Wolf den Interpretationsgegenstand. Dabei werden das Haas-Kapitel und das Wolf-Kapitel mit Absicht strukturell parallelisiert, da beide Romane in vielerlei Hinsicht Gemeinsamkeiten aufweisen, z. B. die Beschreibung einer Gesellschaftsform im Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat, die Konfrontation von matriarchaler und patriarchaler Kultur, die Mythisierung der Heldengeschichte und die Entstellung der Wahrheit in diesem Prozess, aber auch die Instrumentalisierung der Frau bzw. der weiblichen Macht durch Männer und Frauen selbst, die Problematik der Schuld bei Medea und anderen Figuren, der Assimilationsdruck und der Widerstandsversuch auf der Grenze zwischen zwei Zivilisationen und letztlich die Umschreibung von Medeas Kindsmord und anderen Taten sowie die Diskussion über die Möglichkeit einer Synthese zwischen dem männlichen und dem weiblichen Prinzip. Im Zuge dieser Parallelisierung sollen sowohl die Ähnlichkeiten als auch die Unterschiede zwischen den beiden Werken beleuchtet werden. Im Vergleich dazu unterscheidet sich das Nick-Kapitel in struktureller Hinsicht, bildet aber in Hinsicht auf gemeinsame Themen wie Zeitenwende, Ent- und Remythisierung sowie Freispruch der Titelheldin einen unentbehrlichen Teil der interpretatorischen Ganzheit.

Auf der Basis einer engen Textanalyse aller drei Werke soll somit die eingangs konstatierte Forschungslücke geschlossen werden und die Medea-Forschung um einen ausführlichen Beitrag ergänzt werden, der die ‚Arbeit am Mythos‘ aus feministischer Perspektive in den Fokus nimmt.



## 2 Mythos und der ‚Mythos Frau‘

### 2.1 Mythos und die Arbeit am Mythos

#### 2.1.1 Begriff: Definition und Abgrenzungen<sup>113</sup>

Hinsichtlich des diachronen Bedeutungswandels von der Antike bis zur Gegenwart und der synchronen Vielfalt der Wortverwendungen ist es ja nicht einfach, den Ausdruck ‚Mythos‘ begrifflich zu bestimmen.<sup>114</sup> Dem *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* zufolge lässt er sich als „[n]arrative Überlieferung aus einer vorschriftlichen Epoche“<sup>115</sup> definieren, verfügt jedoch über mehrere Bedeutungsdimensionen. Der Begriff ‚Mythos‘, der „die erzählende Darstellung von Naturphänomenen oder kollektiv bedeutsamen Orten und Figuren, in aller Regel mit religiöser oder kultischer Dimension“<sup>116</sup> meint, wird im europäischen Kulturkreis vor allem für die griechisch-römischen Mythen verwendet, die in der jahrtausendelangen Rezeptionsgeschichte in zahlreichen Varianten vorliegen. Näher bestimmt werden diese durch den Unterbegriff „literarische Mythen“<sup>117</sup>, der die „aktualisierend umgedeutete[n] und umgeschriebene[n] Stoffe“<sup>118</sup> der antiken Mythen bezeichnet.

Etymologisch betrachtet bedeutet das Wort ‚Mythos‘ (griechisch *μῦθος*, lateinisch *mythus*) ursprünglich nur „das gesprochene, formulierte Wort oder eine Reihe von Worten als sinnvolle Rede“<sup>119</sup>. Mit der Entwicklung der „Fachschriftstellerei“<sup>120</sup> wird er jedoch zunehmend dem *logos* gegenübergestellt, bekommt die negative Bedeutung von „erfundene[n] Märe[n]“<sup>121</sup> oder „Irrlehre“<sup>122</sup> verliehen und wird dadurch häufig mit ‚Fabel‘ (*fabula*) gleichgesetzt. Erst seit dem 19. Jahrhundert wird das Wort auf

---

<sup>113</sup> Teile dieses Kapitels sind mit Änderungen entnommen aus: Qin, Zur feministischen Mythosadaption in Christa Wolfs *Medea*. Stimmen, S. 7.

<sup>114</sup> Eberhard Lämmert ist der Meinung, dass „es an einer Geschichte des Begriffes ‚Mythos‘ mangelt“, und die heutigen Mythen „nicht mehr nur das [sind], was sie bis zum 18. Jahrhundert eindeutig waren, nämlich wahre oder für wahr gehaltene Geschichten oder auch Erzählungen, die von der unmittelbaren Erklärung der großen Welt-Zusammenhänge [...] entlasten“ (vgl. Lämmert, Eberhard u. a.: Neunte Diskussion: Mythen im 20. Jahrhundert. Depotenzierung und Usurpation. In: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München: Fink 1971, S. 687-719, hier: S. 687).

<sup>115</sup> Braungart, Georg/Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. II. Berlin, New York: de Gruyter 2000, S.660.

<sup>116</sup> Ebd.

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> Ebd.

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Ebd.

<sup>121</sup> Ebd.

<sup>122</sup> Ebd.

neutrale Weise definiert, und zwar als „Erzählung von Göttern“<sup>123</sup> oder als „heilige (die Götterlehre betreffende) Sage aus der Vorzeit, welche den Dichtern Stoff zu ihren Dichtungen gab“<sup>124</sup>. In der langen Tradition von Mythenbearbeitung stehen nicht nur Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Moritz und die meisten Romantiker, sondern auch Thomas Mann, Broch, Döblin, Joyce, Rilke, Hofmannsthal, Hans Henny Jahnn und Ransmayr.<sup>125</sup>

Die Begriffe ‚Märchen‘, ‚Sage‘, ‚Fabel‘ und ‚Legende‘, die aufgrund ihrer Fiktivität und Narrativität mit dem Mythos wesentliche Begriffsinhalte teilen und wie dieser – anders als die moderne Wissenschaft – eine ursprüngliche Form „des Umgangs mit und der Erkenntnis von Welt, Vergangenheit und Geschichte“<sup>126</sup> darstellen, versucht Mircea Eliade vom Mythos abzugrenzen durch die Betonung des Wahrheitsanspruchs des Mythos (der auch etymologisch belegbar ist<sup>127</sup>). Eliade bezeichnet Mythen als „wahre Geschichten“<sup>128</sup> und Fabeln oder Märchen als „falsche Geschichten“<sup>129</sup>. Ihm zufolge handelt es sich bei den ersteren somit um das Heilige und Übernatürliche, bei den letzteren dagegen um einen „profanen Inhalt“<sup>130</sup>, weshalb Märchen und Fabeln sich „zu jeder Zeit und an jedem Ort“<sup>131</sup> erzählen lassen, während Mythen nur „während einer heiligen Zeitspanne“<sup>132</sup> erzählt werden dürfen. Darauf aufbauend entwickelt Eliade eine zusammenfassende Definition des Mythos:

Der Mythos erzählt eine heilige Geschichte; er berichtet von einem Ereignis, das in einer primordialen Zeit, der märchenhaften Zeit der ‚Anfänge‘ stattgefunden hat. Anders gesagt: der Mythos erzählt, wie dank der Taten der übernatürlichen Wesen eine Realität zur Existenz gelangt ist – sei es nun die totale Realität, der Kosmos oder nur ein Teil von ihr: [...] Es handelt sich also immer um die Erzählung einer „Schöpfung“; es wird berichtet, wie etwas erzeugt worden ist und begonnen hat, zu *sein*. Der Mythos spricht nur von dem, was *wirklich* geschehen ist, von dem, was sich voll und ganz manifestiert hat. [...] Kurz die Mythen beschreiben die verschiedenen und zuweilen dramatischen Einbrüche des Heiligen (oder des ‚Übernatürlichen‘) in die Welt. Und dieser Einbruch des Heiligen *gründet* wirklich die Welt und macht sie so, wie sie heute ist. Mehr noch: erst durch das Eingreifen der übernatürlichen Wesen ist der Mensch, was er heute ist, ein sterbliches, sexualisiertes und kulturelles Wesen.<sup>133</sup>

---

<sup>123</sup> Ebd.

<sup>124</sup> Ebd.

<sup>125</sup> Vgl. ebd., S. 665.

<sup>126</sup> Mohn, Jürgen: Mythostheorien. Eine religionswissenschaftliche Untersuchung zu Mythos und Interkulturalität. München: Fink 1998, S. 61.

<sup>127</sup> Vgl. ebd., S. 69-70.

<sup>128</sup> Vgl. Eliade, Mythos und Wirklichkeit, S. 18; Mohn, Mythostheorien, S. 69-70.

<sup>129</sup> Ebd.

<sup>130</sup> Eliade, Mythos und Wirklichkeit, S. 18.

<sup>131</sup> Ebd., S. 19.

<sup>132</sup> Ebd.

<sup>133</sup> Ebd., S. 15-16; vgl. dazu auch Mohn, Mythostheorien, S. 124.

### 2.1.2 Mythos als Angstbewältigung und Distanzierung vom Absolutismus der Wirklichkeit

Dass Angst eine bedeutsame Rolle bei der Entstehung des Mythos spielt, bringt Hans Blumenberg nicht als Erster vor. So geht Giambattista Vico bereits im 18. Jahrhundert davon aus, dass der Ursprung des Mythos eine chaotische Urange ist.<sup>134</sup> Damit gilt er als der erste Philosoph in der Neuzeit, der die Mythologie als „Reaktionsform der Furcht vor den übermächtigen Naturkräften“<sup>135</sup> deutet. Im 19. Und 20. Jahrhundert vertreten vor allem Freud sowie Horkheimer und Adorno das „Erklärungsmodell Angst“<sup>136</sup>, indem sie Magie und Mythos als Mittel der Menschen gegen den Schrecken vor der unbeherrschten Natur betrachten. In diesem Sinne gilt Blumenberg als Nachfolger der Angsttheorie, in dessen Werken diese Lehre jedoch erheblich weiterentwickelt wird.

Einen „Situationssprung“<sup>137</sup>, den Blumenberg als Ursache der Entstehung der Urange bezeichnet, hat der Urmensch ihm zufolge unter verschiedenen Lebensbedingungen in unterschiedlichen Evolutionsphasen erlebt: Als er beispielsweise den Übergang vom Meer aufs Land machte, „den sensorischen Vorteil der Selbstaufrichtung zum bipeden Gang“<sup>138</sup> wahrnahm, oder als er die Geborgenheit des Urwalds verließ und in die relativ unsichere Savanne trat.<sup>139</sup> Die Risiken, die solche Horizonterweiterung mit sich bringt, erzeugten bei dem Urmenschen das Gefühl, dass er die Bedingungen seiner Existenz nicht mehr im Griff hat, dass er, völlig ohnmächtig, vor einer unberechenbaren, übermächtigen Wirklichkeit steht – „[t]his reality cannot be rejected or criticized; it has to be accepted in a passive way“<sup>140</sup>. Psychoanalytisch betrachtet, lässt sich solches Angstgefühl mit dem Geburtstrauma des Kindes vergleichen, das auf ähnliche Weise vom Verlassen der Geborgenheit (Mutterleib) und dem Eintritt in eine fremde Welt verursacht wird.<sup>141</sup>

---

<sup>134</sup> Vgl. Jamme, „Gott an hat ein Gewand“, S. 88-89.

<sup>135</sup> Ebd., S. 89.

<sup>136</sup> Ebd., S. 91.

<sup>137</sup> Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 10.

<sup>138</sup> Ebd.

<sup>139</sup> Für Dietmar Kamper sind „[z]wei wichtige Etappen in der Vorgeschichte“ der rituellen Übergang „vom Tier zum Menschen“ und der mythischer Übergang „von der ‚Mutter‘ zum ‚Sohn‘“. (vgl. Kamper, Dietmar: Die Usurpation der Fruchtbarkeit. Anmerkung zu einer männlichen Universalstrategie. In: Schaeffer-Hegel, Barbara/Wartmann, Brigitte (Hrsg.): Mythos Frau. Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat. Berlin: publica 1984, S. 100-103, hier: S. 101).

<sup>140</sup> Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 14.

<sup>141</sup> Vgl. Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 10-11; Hays, Hoffman R.: Mythos Frau. Das gefährliche Geschlecht. Aus dem Amerikanischen von Leonore Schwartz. Frankfurt a. M.: Fischer 1978, S. 37-39.

Auch die dadurch entstandenen psychologischen Bedürfnisse sind ähnlich: Während die Urangst der Kinderzeit einen „Wunsch nach Rückkehr in den Mutterleib“<sup>142</sup> weckt, wünscht sich der Mensch, der das Eden der anfänglichen Geborgenheit verlassen hat, eine Heimkehr „in die archaische Unverantwortlichkeit“<sup>143</sup>. Hier wie dort muss ein solcher Wunsch unerfüllt bleiben.<sup>144</sup> Karl Kerényi verbindet zudem das Wort ‚Tiefe‘ in „Tiefenpsychologie“<sup>145</sup> mit der Urzeit, „wo der Mythos zuhause ist und die Urnormen, Urformen des Lebens gründet“<sup>146</sup>.

Da dieser „Absolutismus der Wirklichkeit“<sup>147</sup> für den Menschen schwer zu ertragen ist, versucht er, diesen abzubauen und die damit verbundene Angst zu überwinden. Das „Entängstigungsprojekt“<sup>148</sup> folgt nach Blumenberg dem Prinzip der „Supposition des Vertrauten für das Unvertraute, der Erklärung für das Unerklärliche, der Benennung für das Unnennbare“<sup>149</sup>, das durch die Erzählung von Geschichten ermöglicht wird. Von Anfang an gilt es also als grundlegende Funktion des Mythos, dem von Angst besetzten Menschen „eine unbekannte Welt bekannt, ein ungegliedertes Areal von Gegebenheiten übersichtlich zu machen“<sup>150</sup>. Marielouise Janssen-Jurreit glaubt auch, dass der Mythos „wie Religion und Wissenschaft [...] gegen die Sinnlosigkeiten des Geschehens und der Existenz anzugehen“<sup>151</sup> versucht. Blumenberg entfernt sich hier merklich von dem Ansatz Heidrun Hesses, für die die Entstehung des Mythos auf die ästhetischen Bedürfnisse des Menschen zurückzuführen sei.<sup>152</sup> Für Blumenberg dient die Ästhetik vielmehr dem praktischen Ziel, „die anfänglichen Schrecknisse des Übermächtigen [zu] depotenzier[en]“<sup>153</sup>.

Der Mythos, der als eine Form des „Absolutismus der Bilder und Wünsche“<sup>154</sup> den Greueln der Wirklichkeit entgegentritt, trägt auf viele Weisen zur Angstbewältigung des Menschen bei, indem „jede Geschichte [...] der blanken Macht eine Achillesferse“<sup>155</sup> schafft. Blumenberg ist der Ansicht, dass der Pantheismus, der zu

---

<sup>142</sup> Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 15.

<sup>143</sup> Ebd.

<sup>144</sup> Vgl. ebd.; Hays, Mythos Frau, S. 39.

<sup>145</sup> Kerényi, Die Mythologie der Griechen, Band 1, S. 7.

<sup>146</sup> Ebd.

<sup>147</sup> Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 9.

<sup>148</sup> Vgl. ebd., S. 18.

<sup>149</sup> Ebd., S. 11.

<sup>150</sup> Ebd., S. 13-14.

<sup>151</sup> Janssen-Jurreit, Marielouise: Die Grundlagen des Patriarchats. Thesen zu einer Theorie des Sexismus. In: Schaeffer-Hegel u. a., Mythos Frau, S. 104-127, hier: S. 115.

<sup>152</sup> Vgl. Jamme, Gott an hat ein Gewand, S. 93.

<sup>153</sup> Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 57.

<sup>154</sup> Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 14.

<sup>155</sup> Ebd., S.22.

den typischen Elementen des Mythos gehört, als „Vorrichtung der Bilder gegen die Greuel“<sup>156</sup> fungieren kann. Indem er eine unübersehbare Mächtigkeit auf viele Gewalten verteilt, die auch gegen einander kämpfen, gelingt es dem Mythos, die Bedrohlichkeit dieser Übermacht abzuschwächen und dem Menschen einen Platz in der durch die Götterkonflikte entstehenden Lücke zu schaffen.<sup>157</sup> Durch die Gewaltenteilung wird das Interesse der Götter an den Menschen defokussiert und die drohende Übermacht depotenziert,<sup>158</sup> da jeder der zahlreichen Götter seine eigenen „Zuständigkeiten, Revieren, Territorien“<sup>159</sup> hat, die sowohl zeitlich als auch räumlich verstreut sind,<sup>160</sup> und sie sich zugleich auf Streitigkeiten und Kämpfe untereinander konzentrieren müssen.

Die Mittel der „Technik der Schwächung der Übermacht“<sup>161</sup>, die Blumenberg auflistet, scheinen dem Leser der antiken Mythen nicht unvertraut, denn nahezu alle spielen eine unübersehbare Rolle bei der mythischen Konstruktion bzw. haben einen entscheidenden Einfluss auf das Schicksal der mythischen Figuren: Ausschluss von Allmacht, Rivalität und Verwicklung in Affären, Eifersucht und Neid der Mächte untereinander, definierte Schwächen und Ablenkbarkeiten des Gottes, usw.<sup>162</sup> Das Schicksal der mythischen Figur Odysseus, zum Beispiel, ist nach Blumenbergs Ansicht das Resultat der Gewaltenteilung und des Wechselspiels der verschiedenen Mächte.<sup>163</sup> Während die ihm feindlichen Götter unfähig sind, seinen Untergang zu bereiten, gelingt es den ihm günstigen Göttern nicht, seine Heimkehr zu erlangen – es ist also die mythische Polykratie, die zu seiner zehnjährigen Irrfahrt führt.<sup>164</sup> Der in *Arbeit am Mythos* eingehend untersuchte Mythos des Prometheus demonstriert auch „die Beschränkbarkeit der Gewalt des Zeus über die Menschen“<sup>165</sup> dadurch, dass Prometheus die Macht von Zeus herausfordert und „seine Strafe überdauert“<sup>166</sup>.

Obwohl der Mensch nur am Rand der Geschichte der Götter erscheint und nicht als Thema des unanthropozentrischen Mythos gilt, versucht er stets, seine Rolle in der Geschichte wichtig, ja unentbehrlich zu machen und „das Machtgefälle zwischen

---

<sup>156</sup> Ebd., S.16.

<sup>157</sup> Vgl. ebd., S. 20.

<sup>158</sup> Vgl. ebd., S. 37-38.

<sup>159</sup> Ebd., S. 38.

<sup>160</sup> Vgl. ebd., S. 162.

<sup>161</sup> Ebd., S. 140.

<sup>162</sup> Vgl. ebd.

<sup>163</sup> Vgl. ebd., S. 91.

<sup>164</sup> Vgl. ebd., S. 161.

<sup>165</sup> Ebd., S. 129.

<sup>166</sup> Ebd.

Göttern und Menschen nicht nur zu mildern und um seinen bittersten Ernst zu bringen, sondern umzukehren<sup>167</sup>. Wird die Abhängigkeit des Menschen von den Göttern geschwächt, setzt er sich nicht mehr so sehr der Willkür der göttlichen Macht aus und gewinnt somit das Gefühl von Sicherheit. Die Beschränkung der Göttermacht erlangt der Mensch dadurch, dass er den „Machtpiegel[.]“<sup>168</sup> der Götter herabsetzt und sie auf den Standard der Menschen bringt.<sup>169</sup> Durch Mythosbearbeitungen bzw. Remythisierung werden Götter nicht mehr als „absolute Wesen“<sup>170</sup> präsentiert, sondern als ohnmächtig und mangelhaft – für solche Götter ist die Existenz des Menschen unentbehrlich. Eine solche Vermenschlichung der Götter bzw. „Beruhigung der Menschen über die Götter“<sup>171</sup> lässt sich häufig im Epos finden, der mit seinen „ästhetische[n] Verfahrensweisen gegen die Unheimlichkeit der Welt“<sup>172</sup> zur „Entängstigung“<sup>173</sup> der Menschheit beiträgt.

Die Ästhetisierung des Schreckens durch die Kunst, zu der der Mythos gehört, schafft Blumenberg zufolge eine Distanz,<sup>174</sup> so dass der Mensch die ihn ängstigenden Schrecknisse nicht unerträglich findet und das Gefühl hat, dass er auf einer sicheren Welt lebt. Da es vor allem Unbekanntes ist, vor dem die Menschen sich fürchten, wird im Verfahren der Angstüberwindung zunächst dem Namenlosen ein Name gegeben.<sup>175</sup> Diese Namensgebung lässt sich bereits als erster Schritt der Ästhetisierung der Angst verstehen, denn mit ihr beginnt das Erzählen der Geschichten, die ein Weltvertrauen für den Menschen erzeugen sollen. Ein „Schrecken, der zur Sprache zurückgefunden hat, ist schon ausgestanden“<sup>176</sup>. Nach Blumenberg ist es also offensichtlich nicht bloß Zeit, die das Erzählen von Geschichten vertreiben kann; Geschichten – oder Mythen – tragen die viel wichtigere Funktion der Furchtvertreibung.<sup>177</sup>

Indem der Mythos „den Ursprung der ersten Namen aus der Nacht, aus der Erde, aus dem Chaos“<sup>178</sup> erzählt, entmachtet er die unbekanntete Unheimlichkeit der Urzeit, die sich nun in etwas Bestimmtes verwandelt, das leichter zu kontrollieren ist. Der Entmachtungsprozess setzt sich dadurch fort, dass 1.) der Mythos die Unheimlichkeit

---

<sup>167</sup> Ebd., S. 39.

<sup>168</sup> Ebd., S. 137.

<sup>169</sup> Vgl. ebd., S. 148.

<sup>170</sup> Vgl. ebd., S. 238.

<sup>171</sup> Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 57.

<sup>172</sup> Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 149.

<sup>173</sup> Ebd., S. 18.

<sup>174</sup> Vgl. ebd., S. 132-133.

<sup>175</sup> Vgl. ebd., S. 40-41.

<sup>176</sup> Ebd., S. 41.

<sup>177</sup> Vgl. ebd., S. 40.

<sup>178</sup> Ebd., S. 45.

als Vergangenes deklariert, das durch seine zeitlichen Distanz dem Menschen nie mehr bedrohlich sein kann<sup>179</sup> – „[n]icht der Stoff des Mythos, sondern die ihm gegenüber zugestandene Distanz des Zuhörers und Zuschauers ist das entscheidende Moment“<sup>180</sup>; 2.) die Schreckengestalten zur Schönheit verharmlost bzw. ästhetisiert wird, die ihre ursprüngliche Schrecklichkeit damit größtenteils verliert.<sup>181</sup> So macht man aus dem „Terror“<sup>182</sup> die „Poesie“<sup>183</sup>, und „die dichterische Verarbeitung des Mythos enthält ein Element der Zusicherung, es sei dies zu Ende gebracht und ‚schon lange her‘“<sup>184</sup>. Als Beispiel nennt Blumenberg die Ästhetisierung der mythischen Figur Medusa, die mit ihrem den Menschen versteinernenden Blick „die äußerste Steigerung der Schrecklichkeit eines Wesens“<sup>185</sup> verkörpert. Während die Gorgo in den früheren Quellen als häßliches Ungeheuer mit Schlangenhaaren und heraushängender Zunge gestaltet ist,<sup>186</sup> zeigt sich bei der bildenden Kunst der Nachwelt die Tendenz, „hinter der verbalen Häufung von Scheußlichkeiten“<sup>187</sup> nach einer eigentümlichen Schönheit zu suchen. Auch das ‚happy end‘ des Mythos – dass Medusa enthauptet wird, dass das Ungeheuer sterblich ist – hilft dem Leser bei der Überwindung der Angst,<sup>188</sup> denn den Schrecken lässt man mit der Tötung des Ungeheuers „schon hinter sich“<sup>189</sup>. Ob es sich bei der Verwandlung der Medea-Figur in neueren Adaptionen des Mythos ebenfalls um eine ‚Entängstigung durch Ästhetisierung‘ handelt – eine von der jahrtausendelangen Verarbeitungs- und Adaptiongeschichte vorgebrachte Leistung – soll in den folgenden Kapiteln diskutiert werden.

Die erste Verfahrensweise der mythischen ‚Entängstigung‘, nämlich die Distanzierung zum vergangenen Schrecken, schlägt sich nach Blumenberg bereits im Generationswechsel der olympischen Götter nieder: Obwohl die Herrschaft des Zeus auch von Grausamkeit und Willkür geprägt ist, erscheint seine Machtausübung im Vergleich zu den schrecklichen Göttergenerationen vor ihm schon viel erträglicher und lässt sich bereits als mild und weltfreundlich bezeichnen.<sup>190</sup> Uranos, der im

<sup>179</sup> Vgl. ebd., S. 127.

<sup>180</sup> Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 17.

<sup>181</sup> Vgl. Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 131.

<sup>182</sup> Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 13.

<sup>183</sup> Ebd.

<sup>184</sup> Ebd., S. 57-58.

<sup>185</sup> Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 130.

<sup>186</sup> Vgl. ebd., S. 131.

<sup>187</sup> Ebd., S. 21.

<sup>188</sup> Vgl. ebd., S. 74-75.

<sup>189</sup> Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 49-50.

<sup>190</sup> Vgl. Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 127.

Mythos zunächst als besonders grausames Ungeheuer der früheren Göttergenerationen waltet, wird von seinem Sohn entmannt und steht so für das Vergangensein des Schreckens und damit für die Überlegenheit einer neuen Zeit.<sup>191</sup> Eine weitere ‚Arbeit am Mythos‘, die zur Reduzierung des Unerträglichem beiträgt, ist die Gestaltenverwandlung der olympischen Götter von Tier über Tier-Mensch bis Mensch: Die heute bekannten Göttergestalten als vollständige Menschen sind eigentlich Spätformen ihrer „tierische[n] Frühgestalten“<sup>192</sup>, die erst mit der mythischen Bearbeitung zum Ebenbild des Menschen gemacht werden. Mythen sind immer von der Arbeit am Mythen begleitet, und es besteht ja nichts im Mythos, das „von Anfang an oder von Ewigkeit her urregebe[n] vorgestellt wird“<sup>193</sup>.

An dieser Stelle rückt wiederum die Titelfigur der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Werke in den Fokus der Überlegungen: Sollen schon die traditionellen Medea-Fassungen, die von einer rachsüchtigen *femme fatale* erzählen, auch als ‚Entängstigungsversuche‘ der (männlichen) Autoren angesehen werden? Oder sind es eher die modernen Umdeutungen, die diese Aufgabe tragen? Weiter noch: Ist die Angst erregende Medea durch die Distanzierungs- oder Ästhetisierungsversuche tatsächlich verharmlost und bewältigt, wie es bei Medusa der Fall ist? – Dies sind Fragen, mit denen sich die folgenden Kapitel unter anderem auseinandersetzen werden.

Eine ähnliche Haltung zum Verhältnis von Mythos und Angst lässt sich in *Dialektik der Aufklärung* von Max Horkheimer und Theodor Adorno finden. Deren zwei grundlegende Thesen, dass schon der Mythos an sich eine Form der Aufklärung ist, und dass Aufklärung in Mythologie zurückschlägt,<sup>194</sup> stellen die beiden Philosophen der Frankfurter Schule bereits in der Vorrede ihres Buches auf. Hierin wird zugleich auf die Aporie der „Selbsterstörung der Aufklärung“<sup>195</sup> hingewiesen – ein Aspekt, der auch Christa Wolf „[v]on Cassandra zu Medea“<sup>196</sup> begleitet. Nach Jürgen Habermas bilden die beiden Thesen der „heimlichen Komplizenschaft“<sup>197</sup> von Aufklärung und Mythos das genaue Gegenteil der traditionellen Sichtweise, nach der

---

<sup>191</sup> Vgl. ebd., S. 130.

<sup>192</sup> Ebd., S. 131.

<sup>193</sup> Ebd., S. 127.

<sup>194</sup> Vgl. Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 21.

<sup>195</sup> Ebd., S. 18.

<sup>196</sup> Vgl. Wolf, *Von Cassandra zu Medea*, S. 12: „Die Frage, die ich mir stellte, [...] war: Wann und wodurch ist dieser selbstzerstörerische Zug in das abendländische Denken, in die abendländische Praxis gekommen.“ S. 13: „Waren wir so gemacht, daß kein Weg an der drohenden Selbsterstörung vorbeiführte?“

<sup>197</sup> Vgl. Habermas, *Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung*, S. 406.



Aufklärung und Mythos als Gegensatz und Gegenkraft zueinander betrachtet werden. In der ersten Abhandlung ihres Buches zeigen sich Horkheimer und Adorno davon überzeugt, dass die Aufklärung, welche die Entzauberung der Welt und die Auflösung der Mythen als ihre Aufgabe betrachtet, die Erde ins „triumphale[.] Unheil[.]“<sup>198</sup> gebracht hat: Der „dunkle Horizont des Mythos“<sup>199</sup> wird „von der Sonne der kalkulierenden Vernunft aufgehellte, unter deren eisigen Strahlen die Saat der neuen Barbarei heranreift“<sup>200</sup>. Einerseits versucht das Subjekt, sich durch Aufklärung den mythischen Mächten zu entziehen, andererseits erkennt aber die Aufklärung sich in den Mythen wieder; zwar werden auch die „patriarchalen Götter des Olymp“<sup>201</sup> vom platonischen Logos erfasst, aber die Menschen versuchen nach wie vor durch Abbilden der Dämonen die Natur zu beeinflussen. Aufgrund des „Prinzip[s] der zersetzenden Rationalität“<sup>202</sup> und dessen einzigen Zwecks, die Natur anzuwenden und zu beherrschen,<sup>203</sup> sind die Menschen zunehmend von der Natur getrennt, mit der sie ursprünglich verbunden waren.

Ihre These, dass der Mythos bereits aufklärerische Elemente enthält, beweisen Horkheimer und Adorno durch die differenzierende, zersetzende und erklärende Tendenz der Mythen, die jene früh zur Lehre gemacht haben.<sup>204</sup> So tritt der Himmel und die Götterhierarchie an die Stelle der „lokalen Geister und Dämonen“<sup>205</sup>, und die ebenso abgestuften Opferrituale an die Stelle primitiver Beschwörungsriten. Indem die Menschen die Götter von ihrer Stofflichkeit trennen und sie unmittelbar als Inbegriffe der Elemente betrachten, lösen sie das Sein in den Logos auf und unterscheiden somit auch ihr eigenes Dasein von der Realität.<sup>206</sup> Obgleich die Souveränität über das Dasein mittels der Unterscheidung von Gott und Mensch errungen wird, führt die sich bereits in den homerischen Epen widerspiegelnde reine Ratio dazu, dass die zum Opfer der menschlichen Macht fallende Natur zunehmend objektiviert wird, und dass die Menschen den Preis der Entfremdung von der beherrschten Natur bezahlen müssen.<sup>207</sup> Im Gegensatz zur Frühgeschichte der

---

<sup>198</sup> Vgl. Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 25.

<sup>199</sup> Ebd., S. 55.

<sup>200</sup> Ebd., S. 55.

<sup>201</sup> Ebd., S. 28.

<sup>202</sup> Ebd.

<sup>203</sup> Vgl. ebd., S.26.

<sup>204</sup> Ebd., S. 30.

<sup>205</sup> Ebd.

<sup>206</sup> Vgl. ebd., S. 30-31.

<sup>207</sup> Ebd.

Menschheit, wo die „Ungeschiedenheit des religiösen Prinzips“<sup>208</sup> als Mana verehrt wurde und die „Verschlungenheit des Natürlichen gegenüber dem einzelnen Glied“<sup>209</sup> durchaus wahrgenommen wurde, herrscht in der Zeit des „solare[n], patriarchale[n] Mythos“<sup>210</sup> eine Dichotomie zwischen Himmel und Hölle, Gut und Böse, Heil und Unheil usw., die das ursprüngliche Einheitskonzept zunichte gemacht hat.<sup>211</sup> Dadurch, so fassen Horkheimer und Adorno zusammen, setzt man den Entmythologisierungsbzw. Aufklärungsprozess in Gang, der allerdings den Menschen die primitive mythische Angst nicht genommen, sondern sie eher radikalisiert hat.<sup>212</sup>

Zur Bestätigung ihrer Dialektik der Aufklärung verweisen Horkheimer und Adorno im ersten Exkurs des Buches nicht direkt auf die griechische Mythologie, sondern auf die *Odyssee*, denn ihnen zufolge gibt es kein geeigneteres Werk als die homerischen Epen, das als Zeugnis der „Verschlungenheit von Aufklärung und Mythos“<sup>213</sup> fungieren kann. Zwar stammt das homerische Epos aus den mythischen Überlieferungen, aber mit der Organisierung und Bearbeitung der Mythen, die ihm eine bürgerlich aufklärerische Färbung verleiht, tritt es in Widerspruch zu den ursprünglichen Mythen, die durch die ordnende Vernunft in der apollinischen homerischen Welt zerstört werden.<sup>214</sup> Bei Homer wird die vorgeschichtliche Welt säkularisiert – nicht nur durch die „Fluchtbahn des Subjekts vor den mythischen Mächten“<sup>215</sup> von Troja nach Ithaka, bei der sich der Gegensatz zwischen Aufklärung und Mythos in demjenigen zwischen dem überlebenden Selbst und dem unbeständigen Schicksal niederschlägt, sondern auch durch Betrug und List, mit denen Odysseus und seine Mitmenschen der Natur entgegentreten, deren Verkörperung die Naturgottheiten sind.<sup>216</sup> Indem die Menschen Opferrituale veranstalten, die auf dem Prinzip des Äquivalents beruhen und daher als „magische[s] Schema rationalen Tausches“<sup>217</sup> zwischen Menschen und Göttern angesehen werden können, gelingt es den Menschen, durch die Götter vorgebliche Verehrung zu beherrschen:

---

<sup>208</sup> Ebd., S. 37.

<sup>209</sup> Ebd.

<sup>210</sup> Ebd., S. 33.

<sup>211</sup> Vgl. ebd., S. 36-38.

<sup>212</sup> Vgl. ebd., S. 38.

<sup>213</sup> Ebd., S. 69.

<sup>214</sup> Vgl. ebd., S. 67, 69.

<sup>215</sup> Ebd., S. 70.

<sup>216</sup> Vgl. ebd., S. 72-73.

<sup>217</sup> Ebd., S. 73.

Alle menschlichen Opferhandlungen, planmäßig betrieben, betrügen den Gott, dem sie gelten: sie unterstellen ihn dem Primat der menschlichen Zwecke, lösen seine Macht auf, und der Betrug an ihm geht bruchlos über in den, welchen die ungläubigen Priester an der gläubigen Gemeinde vollführen. List entspringt im Kultus.<sup>218</sup>

In diesem Sinne ist die die Aufklärung kennzeichnende Abschneidung des Selbst von der Natur, die laut Horkheimer und Adorno nicht nur alle materiellen und geistigen Leistungen der Zivilisation, sondern auch das menschliche Bewusstsein selbst zunichte machen wird, bereits in der „Urgeschichte der Subjektivität“<sup>219</sup> wahrzunehmen. Darüber hinaus wäre es aufschlussreich, die in mehreren modernen Medea-Adaptionen als Opfer und Kritikerin des patriarchalen Systems (um-)gestaltete Kirke im Licht der Zaubentheorie von Horkheimer und Adorno zu betrachten. Ihnen zufolge ist die Zauberin auf Aiaia, die die Elemente Feuer und Wasser in sich vereinigt, durch Zweideutigkeit und Ungeschiedenheit gekennzeichnet,<sup>220</sup> die wiederum als ursprünglich-mythische Züge verstanden werden können. Auch wenn Kirke anfangs die Kraft besitzt, die Männer auf diejenige Weise zu unterwerfen, auf welche die patriarchale Gesellschaft sie selbst unterworfen hat,<sup>221</sup> verliert sie diese Kraft allmählich, wird immer ohnmächtiger, muss schließlich „doch wieder nur der männlichen Selbsterhaltung zugute“<sup>222</sup> kommen. Die „Repräsentantin der Natur“<sup>223</sup> scheitert also, wie ihre Vorläufer Polyphem und die Sirenen,<sup>224</sup> vor dem unaufhaltsamen Aufschwung der aufklärerischen Rationalität.<sup>225</sup>

### 2.1.3 Ursprung versus Variation: Die anfangslose Rezeption und das Aktualisierungspotenzial des Mythos

Es scheint, als hätte Blumenberg eine eindeutige Abneigung gegen das Wort ‚Ursprung‘ – zumindest in seiner *Arbeit am Mythos*, deren Titel bereits auf eine Akzentsetzung auf die Rezeption anstatt auf die Anfänge der Mythen hindeutet. Der „Ursprünglichkeitswahn“<sup>226</sup>, der in der Mythenforschung präsent ist, ist ihm so

---

<sup>218</sup> Ebd., S. 74.

<sup>219</sup> Ebd., S. 78.

<sup>220</sup> Vgl. ebd., S. 93.

<sup>221</sup> Vgl. ebd., S. 95.

<sup>222</sup> Ebd., S. 97.

<sup>223</sup> Ebd., S. 95.

<sup>224</sup> Vgl. ebd., S. 86-93.

<sup>225</sup> Teile der obigen Absätze sind mit Änderungen entnommen aus: Qin, Zur feministischen Mythosadaption in Christa Wolfs *Medea. Stimmen*, S. 7.

<sup>226</sup> Dies ist zu unterscheiden von Eliades Formulierung „Rückkehr zum Ursprung“, die sich auf die Sehnsucht der Menschen nach der „Ursprungszeit“ anstatt der „Ursprungsmythos“ bezieht und aus der das „Prestige der

verdächtig, dass er schon im ersten Kapitel seines Werkes vorschlägt, die Formulierung „Ursprünge[.]“<sup>227</sup> durch „Vorvergangenheit“<sup>228</sup> zu ersetzen. Die Theorien über den Ursprung von Mythen hält er für müßig, denn man wisse praktisch nichts von den Ursprüngen und könne nur Annahmen darüber treffen, die dann falschlicherweise „als normative Ursprünglichkeit übernommen“<sup>229</sup> werden.

Aus diesem Grund ist es ihm zufolge viel wichtiger, die Aufarbeitung der Vorstellungen über den Ursprung des Mythos zu untersuchen, anstatt danach zu streben, „zu wissen, was wir nicht wissen werden“<sup>230</sup>. Schon die früheste Stufe der die heutigen Menschen erreichbaren mythischen Überlieferung ist demnach keine „primäre archaische Formation“<sup>231</sup>, sondern bereits Produkte der Arbeit am Mythos. Deshalb gilt die Betrachtungsweise der traditionellen Mythologien, die zwischen dem primären archaischen ‚Mythos‘ und der späteren ‚Rezeption‘ unterscheiden, d. h. den Mythos einer bestimmten Epoche zuteilen und alles spätere für „eine Spezialität der Literatur- und Kunstgeschichte“<sup>232</sup> halten, für Blumenberg als mangelhaft und unwissenschaftlich. Für ihn ist das Ursprüngliche nur eine „Hypothese, deren einzige Verifikationsbasis die Rezeption ist“<sup>233</sup>. Der Mythos lässt sich „als immer schon in Rezeption übergegangen“<sup>234</sup> verstehen. Mit der Überzeugung, „die Rezeption der Quellen schafft die Quellen der Rezeption“<sup>235</sup>, „Produktion und Rezeption sind äquivalent“<sup>236</sup> und erst die Arbeit am Mythos „macht die Arbeit des Mythos unverkennlich“<sup>237</sup>, nähert sich der Ansatz Blumenbergs dem von Claude Lévi-Strauss an, der keinen wesentlichen Unterschied zwischen den antiken Mythen und deren psychoanalytischer Umbesetzung durch Freud sieht.<sup>238</sup> Auch Kerényi geht in diesem Zusammenhang davon aus, dass bereits das „Ursprungsstadium“<sup>239</sup> des Mythos

---

„Anfänge““ entsteht. (Vgl. Eliade, Mythos und Wirklichkeit, S. 41-45, 175-178.)

<sup>227</sup> Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 28.

<sup>228</sup> Ebd..

<sup>229</sup> Ebd., S. 53.

<sup>230</sup> Ebd., S. 68.

<sup>231</sup> Ebd., S. 133.

<sup>232</sup> Ebd., S. 76.

<sup>233</sup> Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 28.

<sup>234</sup> Ebd.

<sup>235</sup> Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 329.

<sup>236</sup> Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 28.

<sup>237</sup> Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 133.

<sup>238</sup> Vgl. Jamme, Gott an hat ein Gewand, S. 108-109; Lévi-Strauss, Strukturele Anthropologie I, S. 239. Auch Blumenberg zufolge bindet die „formale Erneuerung des Mythos“ durch Freud „akute Erfahrungen, aktuelle Ereignisse in den Zusammenhang von Altvertrautheit, schafft Präfiguration, aber auch Minderung der Freiheitsvermutung, Minderung des Zugeständnisses an Aufrichtigkeit und letzter Selbstkenntnis, indem diese unter den Schutz der unerkannten Vorgegebenheiten gerät“ (Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 108-109).

<sup>239</sup> Kerényi, Die Mythologie der Griechen, Band 1, S. 13.

Elemente enthält, „die in der Macht des Künstlers stehen“<sup>240</sup>. Auf die Frage, warum die archaischen Mythen fähig sind, bis in die Gegenwart zu überleben,<sup>241</sup> betont Blumenberg zunächst deren „ikonische Konstanz“<sup>242</sup>, die er als „das eigentümlichste Moment“<sup>243</sup> in der Beschreibung von Mythen bezeichnet. Die Mythologeme, die in den ältesten mythischen Überlieferung vorhanden sind, bestehen demnach aus einem zähen, haltbaren Kern und einer variablen Peripherie. Es ist das Zusammenwirken der beiden Faktoren, das dazu geführt hat, dass der Mythos einerseits über ein relativ stabiles Grundmuster verfügt, das in der jahrtausendelangen Überlieferungsgeschichte erhalten geblieben ist, andererseits aber auch durch seine Aktualisierungsmöglichkeit und eine Vielzahl von Varianten gekennzeichnet ist. Das Verhältnis zwischen dem mythischen Kern und der mythischen Peripherie wird als eine gegenseitige Wirkung um des Überlebens willen beschrieben:

Das Mythologem ist ein ritualisierter Textbestand. Sein konsolidierter Kern widersetzt sich der Abwandlung und provoziert sie auf der spätesten Stufe des Umgangs mit ihm, nachdem periphere Variation und Modifikation den Reiz gesteigert haben, den Kernbestand unter dem Druck der veränderten Rezeptionslage auf seine Haltbarkeit zu erproben und das gehärtete Grundmuster freizulegen.<sup>244</sup>

Als Erklärung für das „Nachleben“ der antiken Mythologie<sup>245</sup> braucht die ikonische Konstanz selbst auch eine Erklärung für ihre Herkunft. Laut Blumenberg ist es offenbar zu einfach, die Existenz der ikonischen Konstanz lediglich auf die Allgemeingültigkeit des mythischen Grundmusters zurückzuführen.<sup>246</sup> Auch das Erklärungsmodell der eingeborenen Ideen, demzufolge es sich bei den alten Mythen um „Archetypen“<sup>247</sup> handelt, die in der Natur der Menschen liegen und daher jedem vertraut scheinen – findet bei ihm wenig Raum zur Analyse. Stattdessen beruft er sich auf das sozio-historische Erklärungsmuster, in dem die Mündlichkeit/Schriftlichkeit eine entscheidende Rolle spielt. Im Zentrum dieser Erklärungsweise steht die „Verzerrung der Zeitperspektive“<sup>248</sup>, die korrigiert werden soll. Denn anhand der erhaltenen schriftlichen Überlieferungen scheint es dem heutigen Leser, als seien die frühgriechischen Autoren, z. B. Homer und Hesiod, die „ersten und zugleich

---

<sup>240</sup> Ebd.

<sup>241</sup> Vgl. Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 166-167.

<sup>242</sup> Ebd., S. 165.

<sup>243</sup> Ebd., S. 165.

<sup>244</sup> Ebd., S. 165-166.

<sup>245</sup> Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 27.

<sup>246</sup> Vgl. Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 166.

<sup>247</sup> Ebd., S. 167.

<sup>248</sup> Ebd., S. 165.

nachhaltigsten Urheber mythischer Grundmuster<sup>249</sup>. Tatsächlich stehen diese jedoch bereits am Ende einer langen Überlieferungskette, nämlich die der mündlichen Tradition, deren Zeitperiode viel länger als die der Schriftlichkeit ist,<sup>250</sup> so dass von einer Asymmetrie beider Epochen die Rede ist.<sup>251</sup> Diese zeitliche Verzerrung trägt, wenn sie nicht korrigiert wird, zu oben genanntem Fehlschluss bei, dass die Werke der archaischen Autoren als einzige Urquelle der Mythen und alle späteren Dichtungen als literarische Bearbeitung dieser ‚Urquelle‘ betrachtet werden.

Eines der wichtigsten Momente, das die Mündlichkeit von der Schriftlichkeit unterscheidet, ist Blumenberg zufolge die Funktion der Selektion. Zwar fördert die Schriftlichkeit mit ihrer fixierten Überlieferung die mythische Konstanz, aber sie bietet gleichzeitig größere Möglichkeiten für die Variation des Mythos, denn jedes neue Element fungiert darin nicht als Ersatz des alten, sondern als dessen Alternative, die neben ihm bestehen kann.<sup>252</sup> Bei der Mündlichkeit sieht das Verfahren völlig anders aus: Die literarischen Inhalte und Formen, die durch die Dichter oder Sänger an das Publikum bzw. die Hörer vermittelt werden, unterliegen einer intensiven Erprobung, weil die unmittelbare Rückmeldung des Publikums dabei hilft, die erfolgreichen Mythologeme zu behalten bzw. zu verbessern und die nicht so willkommenen Stoffe auszusondern.<sup>253</sup> In diesem Verfahren der Selektion kann nur das überleben, „was so lange immer erzählt werden kann, bis es aufgeschrieben wird“<sup>254</sup>.

Mit der Entstehung der schriftlichen Überlieferung ist diese Funktion der Selektion und Optimierung endgültig verlorengegangen;<sup>255</sup> diese spätere Phase schafft folglich günstige Bedingungen für die Variation des Mythos und das Nebeneinanderstehen der unterschiedlichen mythischen Fassungen, was unvermeidlich zur Entstehung von „kanonische[n] Komplexe[n], Zitierpflichtige[m], Quellen und schließlich deren kritische[n] Editionen“<sup>256</sup> führt. Damit entsteht auch das Bedürfnis, unter den verschiedensten und oft widersprüchlichen mythischen Versionen eine auszusuchen,

---

<sup>249</sup> Ebd., S. 168.

<sup>250</sup> Vgl. ebd., S. 168. Kerényi weist darauf hin, dass das griechische Wort *mythologia* nicht nur die ‚Geschichten‘, sondern auch das ‚Erzählen‘ an sich meint. Daher versucht er in seinem Werk, „die Mythologie der Griechen [...] in ihr ursprüngliches Medium, in das mythologische Erzählen zurückzusetzen“. (vgl. Kerényi, Die Mythologie der Griechen, Band 1, S. 9-10).

<sup>251</sup> Vgl. Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 169.

<sup>252</sup> Vgl. ebd., S. 168.

<sup>253</sup> Vgl. ebd., S. 168-170.

<sup>254</sup> Ebd., S. 176.

<sup>255</sup> Vgl. ebd., S. 169.

<sup>256</sup> Ebd.

die man als Originales, Maßgebendes, als Urquelle oder Dogma betrachten kann. So wird immer wieder versucht, die mythische Vielfalt auf einen Urmythos zu reduzieren, der aber in der Tat nicht existiert, denn

vielmehr ist der kraft seiner Rezeptionen variierte und transformierte Mythos in seinen geschichtlichen bezogenen und bezugskräftigen Gestaltungen schon deshalb der Thematisierung würdig, weil diese die geschichtlichen Lagen und Bedürfnisse mit hereinzieht, die vom Mythos affiziert und an ihm zu „arbeiten“ disponiert waren.<sup>257</sup>

Der von vielen als „heilige[r] Text“<sup>258</sup> verehrte Grundmythos ist also nicht etwas, das am Anfang steht, sondern das, was am Ende geblieben ist, d.h. eine Zusammensetzung der erfolgreichsten Mythologeme, welche die lange Rezeptionsgeschichte und den Verformungsdruck überlebt haben.<sup>259</sup> Dieser Grundmythos „zergeht nicht schlichtweg mit der Epoche, der er zugehört“<sup>260</sup>, sondern erregt durch seine Anpassungsfähigkeit in neue Epochen immer das Interesse an Umformungen und Neuinterpretationen. Kerényi zufolge sind „[d]ie Worte dieses Grundtextes [...] nicht wieder herzustellen, nur die Worte der Variationen können noch wiedergegeben werden“<sup>261</sup>. Es bleibt trotz den Verschiedenheiten zwischen den Variationen jedoch „etwas Gemeinsames zu erkennen: Eine Geschichte, die auf vielerlei Weise erzählt werden konnte und doch dieselbe blieb“<sup>262</sup>.

Trotz der Variationsmöglichkeit und –tendenz entwickeln sich aus der mythischen Vielfalt Dogmen, die durch „die Annahme bestimmter Sätze und die Ausschließung anderer“<sup>263</sup> entstanden sind. Ist die mythische Denkweise durch das „Pantheon-Prinzip“<sup>264</sup>, also die Vereinigung äußerst differenzierter Elemente, gekennzeichnet, so stellt das Dogma mit seiner starken „Selbstbehauptung“<sup>265</sup> die Forderung nach Eindeutigkeit, Genauigkeit und einer (einzigen) Wahrheit. Nach der Meinung der Aufklärer liegt der größte Unterschied zwischen Mythos und Dogma in der unterschiedlichen hohen Toleranz:<sup>266</sup> Während das Dogma aufgrund seiner hohen Wahrheitsansprüche die Meinungen ausschließt, die der eigenen Wahrheit nicht

---

<sup>257</sup> Ebd., S. 192.

<sup>258</sup> Ebd., S. 40.

<sup>259</sup> Vgl. ebd., S. 192.

<sup>260</sup> Ebd., S. 207.

<sup>261</sup> Kerényi, Die Mythologie der Griechen, Band 1, S. 13.

<sup>262</sup> Ebd.

<sup>263</sup> Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 266.

<sup>264</sup> Ebd., S. 264.

<sup>265</sup> Ebd.

<sup>266</sup> Vgl. ebd., S. 256.

entsprechen, und damit zur Intoleranz tendiert,<sup>267</sup> verzichtet der Mythos nicht nur auf eine allgemeingültige Wahrheit, auf die durch Wahrheitsanspruch verursachte Forderung nach Entscheidungen, auf Bekehrungen und auf Begriffe wie Apostaten und Reue,<sup>268</sup> sondern auch auf eine strikte Einteilung des zeitlichen Kontinuums und auf eine lineare Anschauung,<sup>269</sup> was im folgenden Teil dieses Kapitels noch zu diskutieren ist. Die Identität des Mythos ist „noch in der Verformung zur Unkenntlichkeit, ja noch in der Anstrengung, ihn zu Ende zu bringen“<sup>270</sup>, enthalten.

In diesem Zusammenhang ist allerdings anzumerken, dass die Grenze zwischen Mythos und Dogma fließend ist.<sup>271</sup> Es ist nicht so, dass das dogmatische System den Mythos völlig aufzehrt. Ganz im Gegenteil: Es „steigert den Anspruch an die narrative Vorgabe, an den mythischen Rahmen von Anfang und Ende, Grund und Abgrund“<sup>272</sup>. Der Mythos lässt sich also auch vom Dogma nicht ablösen – ist er dann überhaupt zu Ende zu bringen?

Über die Lebenskraft der griechischen Mythen, die nach dem zersetzenden Einfluss von Religion und Vernunft immer noch fortbestehen, haben bereits die Aufklärer ihr Erstaunen ausgedrückt.<sup>273</sup> Blumenberg geht dabei von einer anfangslosen Rezeption des Mythos aus, zu der alle mythischen Überlieferungen gehören.<sup>274</sup> Da der Mythos „immer schon in Rezeption übergegangen“<sup>275</sup> und daher über keine „ursprüngliche[.] oder endgültige[.]“<sup>276</sup> Fassungen verfügt, stimmt Blumenberg Lévi-Strauss zu, dass alle Varianten eines Mythos „Anspruch auf den gleichen mythologischen Ernst“<sup>277</sup> haben, und dass ein Mythologem „durch die Gesamtheit seiner Fassungen zu definieren“<sup>278</sup> ist, denn der Mythos besteht aus dieser Gesamtheit aller seiner Varianten.<sup>279</sup> Da die Ödipus-Fassung von Sophokles in diesem Zusammenhang kein Privileg als ‚Ur-Ödipus‘ hat, soll sie in gleichem Maß wie die psychoanalytische Auslegung von Freud als Quelle des Ödipus-Stoffes behandelt werden.<sup>280</sup> Nach

---

<sup>267</sup> Vgl. ebd., S. 259.

<sup>268</sup> Vgl. ebd., S. 269.

<sup>269</sup> Vgl. ebd., S. 269-270.

<sup>270</sup> Ebd., S. 269.

<sup>271</sup> Vgl. ebd., S. 290. Jacob Taubes meint jedoch, dass Blumenberg eine „Demarkationslinie [...] zwischen dogmatischer und mythischer Tradition gezogen [hat], die jeden Übergang zwischen ihnen verbietet“. (Taubes, Jacob: Der Dogmatische Mythos der Gnosis. In: Fuhrmann, Terror und Spiel, S. 145-156, hier: S. 145.)

<sup>272</sup> Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 286.

<sup>273</sup> Vgl. ebd., S. 291.

<sup>274</sup> Vgl. ebd., S. 294.

<sup>275</sup> Ebd., S. 299.

<sup>276</sup> Ebd.

<sup>277</sup> Ebd., S. 300.

<sup>278</sup> Ebd.

<sup>279</sup> Vgl. ebd., S. 299-300; Lévi-Strauss, Strukturele Anthropologie I, S. 238-239.

<sup>280</sup> Vgl. Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 300; Lévi-Strauss, Strukturele Anthropologie I, S. 239: „Man wird



diesem Prinzip sind alle mythischen Versionen als „konstitutive Elemente des einen Mythos“<sup>281</sup> zu betrachten, dessen Überlieferungskette ohne die Vielfalt der Varianten und Verformungen unvollkommen sein würde – auch wenn die Wahrnehmung eines bestimmten Dings eher eindeutig ist, macht die Vieldeutigkeit des Ausdrucks<sup>282</sup> es unmöglich, „einen vorgegebenen Inhalt jederzeit in derselben Weise vorzutragen“<sup>283</sup>.

Trotz des unerschöpflichen Verformungspotenzials gibt es im Mythos einen narrativen Kern, der aus dem „besonders gehärtete[n] Material des Mythos“<sup>284</sup> besteht. Dieser Kern verhilft den Mythos zu seiner ikonischen Konstanz und setzt sich gegen die verformenden Kräfte ein,<sup>285</sup> die der Wechsel der Zeiten mit sich bringt. Dies ist der Grund dafür, dass der Inhalt des Mythos trotz der langen Bearbeitungstradition relativ stabil bleibt. Hier knüpft Blumenberg wiederum an den Vorschlag der „Ausfällung des Zeitfaktors“<sup>286</sup> von Lévi-Strauss an: Dieser hält es für eine effektive Methode bei der Analyse der Mythologeme, „alle erhobenen Fassungen eines Mythos in einer Blattstruktur übereinander zu projizieren, um dadurch den Kernbestand zu ermitteln“<sup>287</sup>. Durch einen solchen Entzug des Zeitfaktors lässt sich deutlicher erkennen, welche Mythologeme dem Verformungsdruck widerstanden haben und daher als stabiler Kern des Mythos angesehen werden können.

Die beschriebene Überlagerung der mythischen Varianten erinnert an den Anfang des *Medea-Romans* von Christa Wolf, in dem die gleiche Methode der Überlagerung und Ausfällung auf die verschiedenen Zeiten angewendet wird:<sup>288</sup> Erst dadurch, dass die Wände zwischen Vergangenheit und Gegenwart einstürzen, gelingt dem Leser einen Blick in die Ähnlichkeit zwischen den Zeiten sowie die Aktualität des antiken Mythos. Auch die anderen *Medea-Adaptionen* der Gegenwart versuchen, die Erwartung zu erfüllen, „daß jede Umformung [...] die einwirkenden Kräfte deutlicher machen werde, die aus der Gegenwart auftreten“<sup>289</sup>. Doch es bleibt die Frage, ob diese

---

nicht zögern, Freud nach Sophokles zu unseren Quellen des Ödipusmythos zu zählen. Ihre Versionen verdienen dieselbe Glaubwürdigkeit wie andere, ältere und dem Anschein nach ‚authentischere‘.“ S. 241: „Es gibt keine ‚wahre‘ Fassung, im Verhältnis zu der alle anderen Kopien oder deformierte Echos wären. Alle Fassungen gehören zum Mythos.“

<sup>281</sup> Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 301.

<sup>282</sup> Vgl. ebd., S. 185.

<sup>283</sup> Ebd., S. 301.

<sup>284</sup> Ebd.

<sup>285</sup> Vgl. ebd.

<sup>286</sup> Ebd.

<sup>287</sup> Ebd.; vgl. dazu auch Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie I*, S. 253: „Jeder Mythos besitzt also eine Blätterstruktur, die in und durch den Vorgang der Wiederholung an der Oberfläche durchscheint [...]. Und doch sind [...] die einzelnen Blätter nicht ganz identisch.“

<sup>288</sup> Vgl. Wolf, *Medea. Stimmen*, S. 9.

<sup>289</sup> Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 307.

modernen ‚Arbeiten am Mythos‘ den Kernbestand des Mythos verformt haben und daher auf dem Weg der Zuendebringung des Mythos zu weit gegangen sind.

Nennt Blumenberg den Absolutismus der Wirklichkeit als Grenzbegriff der Arbeit des Mythos, so definiert er diesen als Versuch, den Mythos „ans Ende zu bringen, die äußerste Verformung zu wagen, die die genuine Figur gerade noch oder fast nicht mehr erkennen läßt“<sup>290</sup>. Ein so verformter Mythos kann als der letzte Mythos überhaupt oder als Endmythos bezeichnet werden, weil er „die Form ausschöpft und erschöpft“<sup>291</sup>, und die mythische Figur ihre eigentliche Identität verliert. Seit der Entstehung des Mythos gibt es solche Beendungsversuche, die sich in der „Überfülle der Rezeption“<sup>292</sup> der Mythen zeigen. Beispielsweise findet der Faust-Stoff als „variables Spiel“<sup>293</sup> so viele Bearbeitungen, dass von einer Last der Rezeption die Rede ist, und dass jede Anspielung und Verformung vom Publikum erkannt wird.<sup>294</sup> Schließlich kommt aus den zahlreichen Faust-Inversionen ein Un-Faust hervor,<sup>295</sup> bei dem jegliches Element in der früheren Faust-Tradition dekonstruiert wird. Ein solcher „letzte[r] Faust“<sup>296</sup> lässt sich wiederum mit der Medea-Rezeption vergleichen, die ebenfalls durch die Vielzahl ihrer Mythos-Varianten gekennzeichnet ist. Einer der Schwerpunkte der Kritik liegt nun ausgerechnet darin, dass die modernen ‚Freisprüche‘ für Medea die Figur zu einer ‚Un-Medea‘ gemacht haben.<sup>297</sup>

Auf der anderen Seite könnten auch die Ansätze Blumenbergs selbst verwendet werden, um der oben genannten Kritik zu begegnen: Das Ringen der Varianten um die Stelle des letzten Mythos trägt dogmatische Züge.<sup>298</sup> Sollte das Ringen noch kein endgültige Ergebnis haben, wäre es vielleicht zu leichtfertig, festzustellen, dass es unter den verschiedenen Varianten eine dogmatische Version gibt. Solange die Fassungen von einer bösen Medea nicht als Dogma gelten, bleibt es die Möglichkeit, die traditionelle Geschichte ins Gegenteil umzukehren. Blumenberg ist in diesem Zusammenhang der folgenden Ansicht:

In jeder präntierten Zuendebringung eines Mythos wird die umfassendere, wenn auch implikative Präntation zugänglich, den Mythos zu Ende zu bringen, indem *ein* letzter

---

<sup>290</sup> Ebd., S. 295.

<sup>291</sup> Ebd.

<sup>292</sup> Ebd., S. 307.

<sup>293</sup> Ebd., S. 306.

<sup>294</sup> Vgl. ebd., S. 306-307.

<sup>295</sup> Vgl. ebd., S. 315.

<sup>296</sup> Ebd., S. 318.

<sup>297</sup> Vgl. z. B. Berger, Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs, S. 64-65, 254.

<sup>298</sup> Vgl. Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 320.

vorgewiesen wird. Die Evidenz, dieser letzter zu sein, erfordert eine Totalität, eine Vollkommenheit, deren fatale Wirksamkeit gerade nicht in der Erfüllung der Intention besteht, auf weitere Mythenproduktion Verzicht zu gebieten, sondern allererst die Faszination erfahrbar zu machen, die nicht ruhen lässt, es dem Muster gleich zu tun, den von ihm gesetzten Standard zu halten oder gar zu überbieten.<sup>299</sup>

Trotz der ästhetischen Beendungsversuche gibt es kein Ende des Mythos,<sup>300</sup> was deren anfangslose Rezeption parallelisiert. Lévi-Strauss spricht deshalb auch von der Kontinuität des Wachstums des Mythos.<sup>301</sup> Bei der endlosen Überlieferungskette des Mythos lohnt es sich immer zu fragen, „was wäre nach diesem noch möglich?“<sup>302</sup> Aufgrund der zeitlichen Struktur im Mythos wäre es allerdings vermutlich schwierig, die Frage des ‚Danach‘ von der des ‚Davor‘ klar zu unterscheiden.

#### 2.1.4 Überzeitlichkeit und Transkulturalität des Mythos

In den Mythostheorien sowohl von Blumenberg als auch von anderen Mythologen<sup>303</sup> kommt die ‚Wiederholung‘ als ein wichtiges Schlüsselwort im Zusammenhang mit der mythischen Zeitstruktur vor. Blumenberg stellt fest, dass Wiederholbarkeit „zur Natur des Mythos gehört“<sup>304</sup>. Die „geschlossene Kreisstruktur“<sup>305</sup> des Mythos geht ihm zufolge „auf Wiederholung, und zwar ausdrücklich auf Rückkehr zum Gleichen im Gegensatz zum Fortschritt“<sup>306</sup> zurück. Dies ist „ein Wiedererkennen elementarer Geschichten, das der Funktion des Rituals nahekommt, durch welches die unverbrüchliche Regelmäßigkeit der den Göttern wohlgefälligen Handlungen versichert und eingepägt wird“<sup>307</sup>. So wie das Ritual, das ebenso aus dem ‚Entängstigungsbedürfnis‘ des Menschen entstanden ist,<sup>308</sup> trägt auch die mythische Wiederkehr die Funktion, Zuverlässigkeit gegenüber der Übermacht der Wirklichkeit zu erzeugen, denn mit der Wiederholung von bestimmten Namen und Geschichten nimmt die Unbestimmtheit ab, die den Menschen beängstigt.<sup>309</sup> Das

---

<sup>299</sup> Ebd., S. 319.

<sup>300</sup> Vgl. ebd., S. 685.

<sup>301</sup> Vgl. Lévi-Strauss, Strukturele Anthropologie I, S. 253.

<sup>302</sup> Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 685.

<sup>303</sup> Vgl. Mohn, Mythostheorien, S. 107ff.

<sup>304</sup> Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 70.

<sup>305</sup> Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, S. 48.

<sup>306</sup> Ebd.

<sup>307</sup> Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 70.

<sup>308</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>309</sup> Vgl. Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 187.

„Prinzip der variierenden Wiederholung“<sup>310</sup> bei den antiken und modernen Mythenadaptationen, weist Manfred Fuhrmann zufolge auch auf den „Reprisescharakter“<sup>311</sup> des Mythos hin. Bei den einzelnen Werken gilt zudem die Versöhnung der „Wiederholbarkeit d[e]s Handlungsgerüst[es]“<sup>312</sup> („Mythos als Modell“<sup>313</sup>) und die Variation der „Einzelheiten der Handlung, die Motivation, die Charaktere“<sup>314</sup>.

Aus dieser Struktur der Wiederkehr entsteht eine zyklische Zeit, bei der die Grenze zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dazu tendiert sich aufzulösen, denn was passiert ist, wird zukünftig wieder passieren, und „die wahre Zukunft [ist] nichts anderes als die wahre Vergangenheit“<sup>315</sup>. Diese Wiederkehr des Gleichen im Sinne von Nietzsche bildet Blumenberg zufolge den Gegengedanken zum christlichen Dogma,<sup>316</sup> das mit „der Festlegung eines absoluten Zeitpols und Bezugspunktes der Chronologie“<sup>317</sup> eine lineare Zeitstruktur behauptet. Im Mythos gibt es dagegen keinen Nullpunkt, der das zeitlichen Kontinuum „in zwei Teile zerlegt[.]“<sup>318</sup> (ein Vorher und ein Nachher); daher gibt es im Mythos keine Chronologie, sondern nur Sequenzen,<sup>319</sup> die großen Raum für mythische Bearbeitungen schaffen. So lässt sich zum Beispiel anachronistische Gleichzeitigkeit erzeugen,<sup>320</sup> bei der Ereignisse aus unterschiedlichen Epochen nebeneinander gestellt werden und der Zeitfaktor – wie Lévi-Strauss bemerkt – ausgeklammert wird.<sup>321</sup> Damit wird klar, dass es zwischen verschiedenen Zeit-Epochen viele Ähnlichkeiten gibt und dass gleiche Geschehnisse in unterschiedlichen Epochen zu finden sind, egal, an welcher Stelle der Geschichte sich diese Epochen befinden.

Obwohl die Zeitgliederung im Mythos gelockert erscheint, genügt sie dafür, für den Menschen Bedeutsamkeit zu erzeugen und damit gegen die Indifferenz der Zeit zu wirken.<sup>322</sup> Das Gefühl, in einem unendlichen Fluss der Zeit zu stehen, bei dem „jede[r] Augenblick[.] gegenüber allen anderen“<sup>323</sup> völlig gleichwertig ist, weckt in

---

<sup>310</sup> Fuhrmann, Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts, S. 139.

<sup>311</sup> Ebd., S. 140.

<sup>312</sup> Ebd., S. 142.

<sup>313</sup> Ebd.

<sup>314</sup> Ebd.

<sup>315</sup> Blumenberg, Arbeit am Mythos, S.60.

<sup>316</sup> Vgl. ebd., S. 271.

<sup>317</sup> Ebd., S.114.

<sup>318</sup> Ebd., S.270.

<sup>319</sup> Vgl. ebd., S. 142.

<sup>320</sup> Vgl. ebd., S. 115.

<sup>321</sup> Vgl. Kapitel 2.1.3.

<sup>322</sup> Vgl. Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 109.

<sup>323</sup> Ebd., S.111.

dem Menschen Furcht und ist diesem unerträglich. Um zu vermeiden, dass er sich in dieser stillen Leere verliert, muss die Gleichgültigkeit gegenüber der Zeit abgebaut werden, und zwar durch die Gewinnung von Bedeutsamkeit, denn diese hilft dabei, Unbestimmtheit zu reduzieren. Indem die Bedeutsamkeit „eine ‚Dichte‘ [erlaubt], die Leerräume und Leerzeiten ausschließt, aber eine Unbestimmtheit der Datierung und Lokalisierung, die der Ubiquität gleichkommt“<sup>324</sup>, passt sie vollkommen zum Mythos, der einerseits angstbewältigend ist, andererseits aber nicht auf einer strikten chronologischen Zeitstruktur beruht.

Bezüglich des Verhältnisses zwischen Zeit und Mythisierung ist Blumenberg der Meinung, dass ein Geschehnis fern genug von der Gegenwart entfernt sein muss, um mythisiert werden zu können, denn „[e]s muss erst genügend des Faktischen vergessen worden sein, damit der Umriß des Bildhaften allein Gültigkeit zu bekommen vermag“<sup>325</sup>. Die zeitliche Distanz bietet Möglichkeit für die Fiktion von Erinnerung an, die die nun verschwommen gewordene Vergangenheit zum Mythos macht.<sup>326</sup> Eine solche mythisierte Vergangenheit bildet zusammen mit den Erwartungen, d. h. der unbestimmten Zukunft der Menschen, einen „Faktor für die Gegenwart, für ihr Selbstverständnis, für die Energie ihrer Prozesse“<sup>327</sup>. Die Gegenwart verfügt also nicht bloß über eine einzige Zeitdimension, sondern auch über Projektionen der Vergangenheit und der Zukunft – eine Tatsache, die wiederum dem Überlagerungsschema entspricht. Jamme weist dabei mit Recht auf ein „Zeit-Paradox“<sup>328</sup> hin: Zwar finden die im Mythos erzählten Ereignisse „in der fernsten Vergangenheit“<sup>329</sup> statt, aber sie besitzen wegen des Nebeneinanderstehens der „Vor-, Gleich- und Nachzeitigkeit“<sup>330</sup> eine „Dauerstruktur“<sup>331</sup>. Es ist daher nicht verwunderlich, dass in den neuen Mythen häufig Anspielungen auf die Gegenwart gemacht werden, und dass der heutige Leser diese Anspielungen erkennen kann.<sup>332</sup> In den antiken Geschichten erkennt man die Gegenwart, in den mythischen Figuren sich selbst.

---

<sup>324</sup> Ebd., S.109.

<sup>325</sup> Ebd., S.647.

<sup>326</sup> Vgl. ebd., S. 246-247.

<sup>327</sup> Vgl. ebd., S. 248.

<sup>328</sup> Jamme, Gott an hat ein Gewand, S. 185.

<sup>329</sup> Ebd.

<sup>330</sup> Ebd.

<sup>331</sup> Ebd.

<sup>332</sup> Vgl. Blumenberg, Arbeit am Mythos, S. 306-307: „Nicht nur, daß jede Anspielung auf den Stoff mit einem Aha! erkannt und akklamiert werden soll, sondern auch, weil immer erwartet werden darf, daß jede Umformung wie im Experiment die einwirkenden Kräfte deutlicher machen werde, die aus der Gegenwart auftreten.“

Darüber hinaus geht Blumenberg davon aus, dass Mythologeme nicht nur zeitlich-diachron, sondern auch räumlich-synchron transportfähig sind. Die erstaunlichen Übereinstimmungen der „mythischen Inhalte und Grundformen“<sup>333</sup> in verschiedenen Kulturkreisen lenken den Blick wiederum auf das ‚Modell Angst‘: Es ist „[h]ier wie dort“<sup>334</sup> die Urangst vor dem Absolutismus der Wirklichkeit, die die Menschen zum Erzählen der Geschichten als ‚Entängstigungsversuche‘ veranlasst hat. Überall auf der Welt entstehen Mythen unter ähnlichen Bedingungen, auch bei den Bedingungen der Mythosrezeption gibt es keine großen Unterschiede. Beispielsweise findet das „vertraute[.] Orientierungsmuster“<sup>335</sup>, dass die Welt aus dem Ei oder aus dem Samen entsteht, weltweite Verbreitung.

Trotz der Fähigkeit der Transkulturalität des Mythos ist seine gleichzeitige Fremdheit nicht zu übersehen. Auf der einen Seite sind wegen des Eurozentrismus die europäischen Mythen aus nicht-europäischen Kulturkreisen ausgeschlossen,<sup>336</sup> und die fremden Mythen, die in den für die Europäer fremden Welten erzählt werden, kommen jenen andersartig und exotisch vor.<sup>337</sup> Dies kann man als diachrone Fremdheit des Mythos bezeichnen. Auf der anderen Seite wird der Mythos in einer „nachmythischen Zeit“<sup>338</sup> sich selbst fremd, denn die heutigen Menschen betrachten Mythen, die aus der archaischen Welt stammen, auf eine Art und Weise, wie man auf seine längst vergangenen Kindheit zurückblickt.<sup>339</sup> Die große zeitliche Distanz macht es den modernen Menschen schwierig, die völlig andersartigen archaischen Gesellschaften zu verstehen, was die synchrone Fremdheit des Mythos begründet – „unsere Distanz zum Mythos ist unüberbrückbar geworden“<sup>340</sup>.

Die Transkulturalität des Mythos wird von René Girard auf eine andere Weise begründet: Für ihn ist die erstaunliche Ähnlichkeit zwischen Mythen und Riten verschiedener Kulturen<sup>341</sup> auf die Generalität der Gründungsgewalt zurückzuführen.<sup>342</sup> Da „alle Mythen ihre Wurzeln in realen Gewalttätigkeiten haben“<sup>343</sup>, die alle Gesellschaften am Anfang ihrer Zivilisation gegen die als

---

<sup>333</sup> Ebd., S.61.

<sup>334</sup> Ebd., S. 303.

<sup>335</sup> Ebd., S. 289.

<sup>336</sup> Vgl. Jamme, Gott an hat ein Gewand, S. 247-253.

<sup>337</sup> Vgl. ebd., S. 46.

<sup>338</sup> Ebd., S. 253.

<sup>339</sup> Vgl. ebd., S. 59.

<sup>340</sup> Ebd., S. 76.

<sup>341</sup> Vgl. Girard, Das Heilige und die Gewalt, S. 135.

<sup>342</sup> Vgl. Girard, Der Sündenbock, S. 38-39.

<sup>343</sup> Ebd., S. 39.

Sündenbock fungierenden Opfer vollbringen, lassen sich die Ursprungsgewalt und das Verfolgungsmodell in zahlreichen Mythen wiederfinden.<sup>344</sup> So sieht Girard z. B. im Ödipus-Mythos die Gewalttaten an den Fremden als Opfer, dessen Schema sich ohne Schwierigkeit „in die christliche Welt des 12. Bis 19. Jahrhundert einordnen“<sup>345</sup> lässt. Auch zwischen dem Ödipus-Mythos und der afrikanischen religiösen Praxis – also zwischen dem Mythos und der Realität – gibt es unübersehbare Ähnlichkeiten, denn es gibt „[k]ein Thema des Mythos und der Tragödie, das nicht an irgendeinem Ort wieder in Erscheinung träte“<sup>346</sup>. Im Medea-Mythos findet Girard den typischen Opfer-Mechanismus der Stellvertretung, denn Medeas Gewalt wird nicht gegen Jason, das eigentliche Hass-Objekt, gerichtet, sondern auf ihre Kinder verschoben. Die im Medea-Mythos gezeigte Assimilation und die daraus resultierende „vernichtende[.] Wirkung“<sup>347</sup> der Gewalt hält Girard für deren „elementarste Wahrheit“<sup>348</sup>.

## 2.2 Der ‚Mythos Frau‘

### 2.2.1 Die Angst des Mannes und die Mythisierung der Frau

Nicht nur Virginia Woolf, eine der feministischen Vordenkerinnen des 20. Jahrhunderts,<sup>349</sup> sondern auch ihre Nachfolgerinnen, deren Gender-Theorien wesentliche Beiträge zu den Frauenbewegungen geleistet haben, gehen von einem mythischen Frauenbild in der Literaturgeschichte aus, das das Gegenteil vom realen sozialen Status der Frauen bildet. Während die Frau im wirklichen Leben geschichtslos und zugleich in der (männlichen) Geschichte nicht präsent ist, zeichnet sich ihre „überreiche Präsenz als mythisches Bild“<sup>350</sup> durch einen Dualismus aus: Entweder wird die Frau zum unschuldigen Engel idealisiert, oder zur Verführerin bzw. *femme fatale* dämonisiert.<sup>351</sup> Das erste Bild gehört zum Himmel, das zweite zur Hölle; beide sind jedoch so weit von der Realität entfernt, dass die Frau „in den gesellschaftlichen Lebenszusammenhängen keinen Platz mehr findet“<sup>352</sup>. Die Figur

---

<sup>344</sup> Vgl. ebd., S. 42; Girard, Das Heilige und die Gewalt, S. 138-139.

<sup>345</sup> Girard, Der Sündenbock, S. 46.

<sup>346</sup> Girard, Das Heilige und die Gewalt, S. 160.

<sup>347</sup> Ebd., S. 21.

<sup>348</sup> Ebd.

<sup>349</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>350</sup> Ebd.

<sup>351</sup> Vgl. ebd.

<sup>352</sup> Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M. 1979, S. 31f., zit. bei Lindhoff, Einführung

der Medea fügt sich im tradierten Mythos mit ihren entsetzlichen Bluttaten in die letztere Kategorie ein, die auch andere „männermordende[.] Frauengestalten“<sup>353</sup> wie Pandora, Judith, Salomé Penthesilea und Lulu einschließt.

Während Blumenberg die Genese des Mythos mit der Urangst des Menschen begründet,<sup>354</sup> führen die Feministinnen die Entstehung des patriarchalen Weiblichkeitsmythos auf die Angst des Mannes zurück. Beauvoir zufolge gilt die Frau als Projektionsfläche der männlichen Ängste und Hoffnungen;<sup>355</sup> Dietmar Kamper sieht die Ursache der männlichen Anstrengung, die weibliche Gebärfähigkeit zu ersetzen, in ihrem Schrecken und ihren Angstprojektionen.<sup>356</sup> Die mythisierten Frauenbilder dienen also „dazu, das kollektiv Abgewehrte in eine kulturell akzeptable Form zu bringen, um es dadurch stillzustellen, kontrollierbar und verfügbar zu machen“<sup>357</sup>. In diesem Zusammenhang ist es nicht schwer zu verstehen, weshalb Frauenbilder in der Kunst und Literatur in zwei sich gegenüberstehende Richtungen gespalten sind: Die Sehnsucht des Mannes nach Ursprung, Geborgenheit und Versöhnung verwandelt er in das heilige Bild der unschuldigen bzw. mütterlichen Frau; seine Angst vor Fremdheit, Abhängigkeit und Vergänglichkeit des Lebens versucht er mit dem bedrohlichen Bild der unheimlichen Frau zu überwinden.<sup>358</sup> Die männliche „Verarbeitung des Schreckens“<sup>359</sup> liegt in einer „Projektion des ‚verlorenen Sohnes‘“<sup>360</sup>, bei der die Verantwortung auf die „schreckliche Mutter“<sup>361</sup> wie z. B. Hekate, Gorgo und Medusa verschoben wird, „die das geschenkte Leben zurücknimmt, bevor es gelebt werden kann“<sup>362</sup>. Da solche Weiblichkeitsmythen „Phantasieprodukte und Projektionen männlicher Subjekte“<sup>363</sup> sind, sehen sie völlig anders aus als die realen Frauen aus. Dennoch können die realen Frauen nicht verhindern, dass sie mit diesen Bildern identifiziert werden, denn sie haben „außerhalb des Mythos keine Identität“<sup>364</sup> – als von der patriarchalen Gesellschaft Ausgegrenzte sind sie nicht in der Lage, „eine eigene Identität und Geschichte

---

in die feministische Literaturtheorie, S. 16.

<sup>353</sup> Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 17.

<sup>354</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>355</sup> Vgl. Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 5.

<sup>356</sup> Vgl. Kamper, Die Usurpation der Fruchtbarkeit, S. 100-101.

<sup>357</sup> Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 17.

<sup>358</sup> Vgl. ebd.

<sup>359</sup> Kamper, Die Usurpation der Fruchtbarkeit, S. 101.

<sup>360</sup> Ebd.

<sup>361</sup> Ebd., S. 102.

<sup>362</sup> Ebd.

<sup>363</sup> Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 18.

<sup>364</sup> Ebd.



auszubilden<sup>365</sup>. Sie müssen also stets die imaginierte mythische Identität hinnehmen, so dass sie diese inzwischen verinnerlicht haben und „[d]ie Grenzen zwischen Fremdefinition und eigenen Interpretation [...] nicht mehr auszumachen“<sup>366</sup> sind.

Darüber hinaus gehen Martina Kessel und Gabriela Signori von zwei scheinbar gegensätzlichen Formen der Geschichtsschreibung über Frauen aus: Entweder werden berühmte Frauen von Männern als tugendhafte Heldinnen, Freiheitskämpferinnen oder unheimliche Furien gestaltet, bei denen das Interesse an dem „Spektakuläre[n] und Außergewöhnliche[n]“<sup>367</sup> deutlich zu spüren ist, oder sie werden als ohnmächtige Opfer der patriarchalen Ordnung geschildert, die ein tragisches Schicksal hinnehmen müssen.<sup>368</sup> Obwohl die „heroische Geschichtsschreibung“<sup>369</sup> und die „tragische Geschichtsschreibung“<sup>370</sup> scheinbar eine Opposition darstellen, gehören die beiden zu Männerphantasien<sup>371</sup> und lassen sich deswegen gleichermaßen als Mythisierung der Frauen in jeweils positiver und negativer Richtung ansehen.

Laut der feministischen Theorien ist die patriarchale Literatur bzw. Kunst nicht nur in der Lage, den ‚Mythos Frau‘ zu konstruieren, sondern sie trägt auch dazu bei, das ‚Weibliche‘ zu vernichten. Lena Lindhoff bezeichnet beispielsweise die Kunstauffassung von Walter Benjamin als „männliche Machtphantasie“<sup>372</sup>, die eine geheime Misogynie enthält: Nach seiner Auffassung ist der Künstler androgyn, der aus einem ‚Weiblichen‘, das die Idee zum Kunstwerk empfängt, und einem ‚Männlichen‘, das diese Idee in die Tat umsetzt, besteht. Im Prozess der Kunstproduktion wird der erstgenannte Teil im Künstler vernichtet, der dadurch seine Abhängigkeit von dem dunklen Mutterschoß und von der durch die Frau verkörperten Natur löst.<sup>373</sup> In der Kunstproduktion, die daher als eine „männliche[.] Selbstgeburt“<sup>374</sup> betrachtet werden kann, zeigt sich stets die Tendenz von Natur zu

---

<sup>365</sup> Ebd.

<sup>366</sup> Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit, S. 40f., zit. bei Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 18.

<sup>367</sup> Kessel, Martina/Signori, Gabriela: Geschichtswissenschaft. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hrsg.): Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2006, S. 115.

<sup>368</sup> Vgl. ebd., S. 114-116. Zur Opferrolle der Frauen vgl. Reichwein, Regine: Die illusionäre Macht der Opfer. Bemerkungen zu den geheimen Sehnsüchten und Schrecken weiblicher Machtphantasien. In: Schaeffer-Hegel u. a., Mythos Frau, S. 363-377. Reichwein reflektiert über die Opferrolle der Frauen und vertritt die Ansicht, die Frauen hätten auch Anteil „an der Aufrechterhaltung patriarchalischer Strukturen“ (S. 363). Ihr zufolge „tendieren wir [die Frauen – Anmerkung der Verfasserin] dazu, uns als Opfer zu sehen und gleichzeitig und leugnen, daß wir es sind“ (ebd.). Die Frauen blieben das Opfer, „gerade weil wir leugnen, daß wir es sind“ (ebd.).

<sup>369</sup> Kessel, Geschichtswissenschaft, S. 115.

<sup>370</sup> Ebd.

<sup>371</sup> Vgl. ebd.

<sup>372</sup> Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 21.

<sup>373</sup> Vgl. ebd.

<sup>374</sup> Ebd.

Kultur, von weiblich zu männlich, von Unvollkommenheit und Vergänglichkeit zu Ewigkeit und Unveränderlichkeit.<sup>375</sup> Die Frau, die als „Vor-Bild des Kunstwerks“<sup>376</sup> gilt, wird von dem Mann, dem „bewußte[n] Produzent“<sup>377</sup> in seinem Werk mythisiert, damit sein Traum „von der großen Versöhnung“<sup>378</sup> von Ich und Welt, Geist und Natur verwirklicht werden kann. In dieser Verwandlung der Frau ins Ideal läßt der Künstler jedoch die reale Frau sterben bzw. verschwinden.<sup>379</sup>

Hierbei zeigt sich die Unzuverlässigkeit des Vereinigungsmythos: Obwohl der ‚wahre Künstler‘ doppelgeschlechtlich ist und daher eine Synthese des Männlichen und Weiblichen darstellen soll, tötet dieser die Frau bzw. den weiblichen Teil in sich, indem er sie zum mythischen Bild macht. Bemerkenswert ist, dass selbst in diesem Mythisierungs- und Tötungsprozess tote Frauen bevorzugt werden, wie die Idealisierung der Beatrice von Dante belegt.<sup>380</sup> Diese nekrophilische Neigung läßt sich dadurch erklären, dass die männliche Angst vor dem Tod durch die Tötung einer Frau überwunden werden kann. Die Frau, der Begriffe wie ‚Natur‘ und ‚Tod‘ zugeschrieben werden, verliert ihr Leben also bei der Vollendung des Kunstwerks. Anstatt als Täter ist die Frau als Opfer in die Literaturgeschichte eingegangen, die durch die „schönen Leichen“<sup>381</sup> der Frauen zu einem „Mordschauplatz“<sup>382</sup> gemacht wird. Männlich ist der Autor,<sup>383</sup> der Schöpfer des Mythos Frau also, welcher der realen Frau das Leben nimmt.

Beauvoir, die den Begriff des Weiblichkeitsmythos entwickelt, erläutert ihre Theorie mit sich gegenüberstehenden Begriffspaaren, der Mann als das Eine und die Frau als das Andere; der Mann als Transzendenz und die Frau als Immanenz.<sup>384</sup> Da der Mann als Subjekt das Bedürfnis hat, „sich als das Wesentliche zu bejahen und das Andere als das Unwesentliche, als Objekt zu setzen“<sup>385</sup>, wird die Frau von ihm ausgegrenzt und unterdrückt. Trotzdem braucht der Mann diese Gruppe der Anderen, um sich seine eigene Identität zu sichern – der darin liegende Widerspruch kann laut

---

<sup>375</sup> Vgl. ebd.

<sup>376</sup> Ebd., S. 22.

<sup>377</sup> Ebd.

<sup>378</sup> Ebd.

<sup>379</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>380</sup> Vgl. ebd.

<sup>381</sup> Ebd., S. 25.

<sup>382</sup> Ebd.

<sup>383</sup> Vgl. ebd.

<sup>384</sup> Vgl. ebd., S. 1.

<sup>385</sup> Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Hamburg 1968, S. 10, zit. bei Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 2.

Beauvoir der Zerstörung des ‚Herr-Knecht-Modells‘ dienen.<sup>386</sup> Den Grund dafür, dass die Frauen keinen Widerstand gegen die männliche Unterdrückung geleistet haben, sieht die Pionierin des Feminismus wiederum darin, dass sie keine eigene Geschichte bzw. Identität haben.<sup>387</sup> Während die Männer ihre Literatur mit Weiblichkeitsmythen erfüllen, verfügen Frauen über keinen Mythos, keine Religion, keine Poesie und sogar keine eigenen Träume.<sup>388</sup> Daher muss die Frau die Tatsache hinnehmen, dass sie von dem Mann zur Immanenz, zur Verkörperung des Fremden, des Naturhaften, des Körperlichen und des Todverhafteten<sup>389</sup> mythisiert wird. Als Projektionsfläche der männlichen Ängste und Bedürfnisse verhilft sie dem Mann zur Transzendenz und Angstüberwältigung, während sie selbst mit der verzerrten Abbildung des Mythos<sup>390</sup> leben muss.

Das Rezept, das Beauvoir der Frau zur Zerstörung des zählebigen „abendländischen Mythos des Weiblichkeit“<sup>391</sup> ausstellt, lässt sich mit dem Ausdruck „Überwindung des Frauseins“<sup>392</sup> zusammenfassen: „Die Frauen sollen es den Männern gleichtun: sich aus ihrer kreatürlichen Abhängigkeit befreien, ihre Existenz als Mangel und unendlichen Kampf auf sich nehmen, sich selbst zum Entwurf und Projekt werden“<sup>393</sup>. Erst dadurch, dass die Frau ihren eigenen Körper leugnet und transzendiert, ist sie in der Lage, die ihr zugeschriebene Körperlichkeit und Naturhaftigkeit loszuwerden und sich zum Subjekt zu machen. Aufgrund dieser Empfehlung wird Beauvoir jedoch vorgeworfen, dass sie die patriarchale dualistische Denkweise zum feministischen Zwecke anwendet.<sup>394</sup> Wie Lindhoff mit Recht kritisiert, stellt der Ansatz Beauvoirs den patriarchalen ‚Mythos Frau‘ nicht infrage, sondern schiebt ihn beiseite und reduziert ihn zu Ideologie und Machtkampf. Dabei handelt es sich um eine „bloße Reproduktion patriarchalischer Werte“<sup>395</sup>. Es besteht also die Gefahr, dass eine solche Umgangsweise den Weiblichkeitsmythos nicht zerstört, sondern durch einen neuen Mythos ersetzt.

Dennoch lebt das Ideal der ‚Geschlechtersynthese‘ weiter. Mechthild Cordes fasst etwa in ihrem Buch *Die ungelöste Frauenfrage* zusammen, dass man sich von der

---

<sup>386</sup> Vgl. Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 3.

<sup>387</sup> Vgl. ebd.

<sup>388</sup> Vgl. ebd., S. 4.

<sup>389</sup> Vgl. ebd., S. 5-6.

<sup>390</sup> Vgl. ebd., S. 8.

<sup>391</sup> Ebd., S. 6.

<sup>392</sup> Ebd., S. 7.

<sup>393</sup> Ebd., S. 6.

<sup>394</sup> Vgl. ebd., S. 7.

<sup>395</sup> Ebd., S. 14.

männlichen dualen Weltsicht des „*Entweder-Oder*“<sup>396</sup> abkehren und zur weiblichen Polarität des „*Sowohl-Als-Auch*“<sup>397</sup> hinwenden sollte. Anstatt sich für höherwertig und dominant zu halten, sollen Männer und Frauen die Einseitigkeit überwinden, die aus der Höherwertung des einen Pols (einschließlich des weiblichen Pols) und der Abwertung des anderen entsteht.<sup>398</sup> Georges Devereux geht ebenfalls von der „Nicht-Reduzierbarkeit der beiden Geschlechter“<sup>399</sup> und der „Nicht-Homogenität“<sup>400</sup> der menschlichen Kultur aus. Dabei setzt die Gleichwertigkeit von Mann und Frau ihre Verschiedenheit sowie die Vermeidung eines „einzigsten ‚Maß‘“<sup>401</sup> voraus. Um ein solches Gleichgewicht zumindest literarisch zu erreichen, versucht die Frauenliteratur, das ‚weibliche Schreiben‘ zu konstruieren und – da es keine einzige Wahrheit beim Geschichtenerzählen geben kann – eine Alternative zum patriarchalen Mythos zu bieten.

## 2.2.2 Das weibliche Schreiben als Alternative zum patriarchalen Mythos

Die Ansicht Lindhoffs, dass die Rolle der Künstlerin innerhalb der patriarchalen literarischen Ordnung eine unmögliche Rolle ist,<sup>402</sup> findet theoretische Unterstützung in der Erläuterung von Christina von Braun, die in der Entstehung der Alphabetschrift bereits den Anfang der Dominanz von männlichen Denkformen sieht.<sup>403</sup> Begründet Blumenberg das Überleben des antiken Mythos mit dem Selektionsverfahren der Mündlichkeit und der Verfestigung und Variationsmöglichkeit der Schriftlichkeit, so stellt Braun mit ihrer Betrachtung des Verhältnisses zwischen Schriftlichkeit und Geschlechterordnung die Frage, ob es überhaupt möglich ist, ‚weiblich‘ zu schreiben, wenn das Schreiben an sich schon männlich ist.

Nach Braun besteht in der mündlichen Kultur, die eine Vorstellung der zyklischen Zeit besitzt, keine Trennung zwischen Körper und Geist, Natur und Kultur, Glauben und Denken. Diese Begriffe wurden damals vielmehr als Spiegelbilder anstatt Gegensätze betrachtet.<sup>404</sup> Im Bereich Literatur ist es für die Dichter wichtig, „das

---

<sup>396</sup> Cordes, Mechthild: Die ungelöste Frauenfrage. Eine Einführung in die feministische Theorie. Frankfurt a. M.: Fischer 1995, S. 50.

<sup>397</sup> Ebd.

<sup>398</sup> Vgl. ebd., S. 50-51.

<sup>399</sup> Devereux, Georges: Frau und Mythos. München: Fink 1986, S. 8.

<sup>400</sup> Ebd., S. 10.

<sup>401</sup> Ebd., S. 11.

<sup>402</sup> Vgl. Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 26.

<sup>403</sup> Vgl. Braun, Christina von: Gender, Geschlecht und Geschichte. In: Braun/Stephan, Gender-Studien. S. 11-14.

<sup>404</sup> Vgl. ebd., S. 13.

schon Bekannte zu wiederholen und das Vergangene in die Gegenwart zu überführen<sup>405</sup>, anstatt auf neue Inhalte zu zielen. Erst mit der Entstehung der phonetischen Alphabetschrift, die durch ihre Auswirkung auf die mündliche Sprache sowie ihr Distanzschaffen zwischen Körper und Wort<sup>406</sup> auch „eine Strukturierung des Körpers durch das Denken zur Folge“<sup>407</sup> hat, beginnt die Unterscheidung und Gegenüberstellung der oben genannten Begriffspaare, die jeweils der Frau oder dem Mann zugeschrieben werden. Während der männliche Körper zum Symbolträger der Logik und der Buchstaben wird, wird der weibliche Körper mit Leiblichkeit und der mündlichen Sprache verbunden. Im Mittelalter wurden beispielsweise die schriftliche Sprache ‚Vatersprache‘ und die mündliche Sprache ‚Muttersprache‘ genannt.<sup>408</sup> So trägt die Schriftlichkeit zur Entstehung einer Geschlechterordnung bei, die „jahrhundertlang über die realen Geschlechterrollen bestimm[t]“<sup>409</sup>. Ebenso lang ist ihre Auswirkung auf die Literaturgeschichte und die Autorschaft, die mindestens bis zum 19. Jahrhundert als männlich gilt.<sup>410</sup>

Bezüglich der Variation des Mythos ist Blumenberg wie gesagt der Auffassung, dass jener über keine endgültige ‚ursprüngliche‘ Version verfügt, und dass alle Varianten als Bestandteile der mythischen Überlieferung betrachtet werden sollen. Nach einer solchen ‚Gleichheit für Varianten‘ streben auch viele Autorinnen, indem sie durch ihr literarisches Schaffen Alternativen zum dominierenden ‚männlichen Schreiben‘ bieten und die tradierten patriarchalen Bilder umschreiben.<sup>411</sup> Hinsichtlich der Dominanz der patriarchalen Kultur erweist sich das ‚weibliche Schreiben‘ jedoch keinesfalls als eine leichte Aufgabe. Seit vielen Jahrhunderten fungieren die traditionellen literarischen Wertmaßstäbe als Ausgrenzungsmechanismen, die die weibliche Autorschaft als Dilettantismus und ihre Produktion als Trivalliteratur kategorisieren.<sup>412</sup>

Dem zum Trotz versucht Woolf, eine weibliche Schreibweise in ihrer literarischen Produktion anzuwenden, die von der männlichen Ästhetik unterscheidet. So überschreitet sie die Grenze zwischen ‚Leben oder Geist, Wahrheit oder

---

<sup>405</sup> Ebd., S. 15.

<sup>406</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>407</sup> Ebd., S. 13.

<sup>408</sup> Vgl. ebd., S. 13-14.

<sup>409</sup> Ebd., S. 14.

<sup>410</sup> Vgl. Stephan, Inge: Literaturwissenschaft. In: ebd., S. 284-293, hier: 284.

<sup>411</sup> Vgl. Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 43.

<sup>412</sup> Vgl. ebd., S. 49-50; Stephan, Literaturwissenschaft, S. 284.

Wirklichkeit<sup>413</sup> durch ihren neuen Realismus-Begriff; dabei wird die Realität anstatt als Objektiv-Vorhandenes als Produkt der „subjektiven Wahrnehmung“<sup>414</sup> neu definiert. Gleichzeitig versucht sie, „die Subjektzentriertheit der abendländischen Rationalität, die das ‚Andere‘ eliminiert, zu überwinden“<sup>415</sup>. Dadurch, dass sie bei ihrem Schreiben die „Einheit von Ort, Zeit, Erzählinstanz und Gattungszugehörigkeit“<sup>416</sup> überschreitet und absichtlich Brüche in die Erzählung setzt, ist es ihr gelungen, eine distanzierte Schreibweise zu erzeugen,<sup>417</sup> die sich deutlich von der traditionellen linearen bzw. realistischen Erzählweise unterscheidet. Bei der Bewertung von Frauenliteratur hat Woolf sich allerdings den patriarchalen Maßstäben nicht entzogen: Für sie gilt nur eine Schriftstellerin, und zwar Jane Austen, als Produzentin von „großer Literatur“<sup>418</sup>, weil sie ihre weibliche Identität akzeptiert und in einer kontinuierlichen Weise schreibt. Mit der Ausschließung aller anderen Autorinnen aus dem Kreis der großen Schriftsteller kann Woolf den Widerspruch nicht vermeiden, dass Frauen einerseits aufgefordert werden, anders als Männer zu schreiben, andererseits aber mit männlicher Ästhetik bewertet werden müssen – da werden Ansprüche gestellt, welche die Frauenliteratur kaum zu erfüllen vermag.

Mit dem Aufschwung der feministischen Bewegung erhebt sich die Frage nach einer Tradition des weiblichen Schreibens.<sup>419</sup> Auch bei den Bemühungen um eine Rekonstruktion jener Tradition sind die Schwierigkeiten unübersehbar: Zum einen lässt sich das weibliche Schreiben auf keinen Fall als ein Kontinuum ansehen, sondern es zeichnet sich durch seine Gebrochenheit aus; zum anderen ist die weibliche Tradition von Anfang an in die männliche Tradition verstrickt.<sup>420</sup> Von einer unabhängigen, kontinuierlichen weiblichen Schreibtradition kann also keine Rede sein. Vielmehr handelt es sich beim weiblichen Diskurs um einen „zweistimmigen Diskurs“<sup>421</sup>, also eine Mischung aus der weiblichen Tradition und der dominierenden männlichen Tradition. Hinsichtlich des ‚Absolutismus der patriarchalen Kultur‘ bleibt den Autorinnen nur die Alternative, in ihre Werke, die scheinbar der traditionellen Ästhetik entsprechen, einen Subtext zu setzen, „der die männlichen Bilder in

---

<sup>413</sup> Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 32.

<sup>414</sup> Ebd.

<sup>415</sup> Ebd., S. 33.

<sup>416</sup> Ebd.

<sup>417</sup> Vgl. ebd., S. 33-34.

<sup>418</sup> Vgl. ebd., S. 31.

<sup>419</sup> Ebd., S. 36-37.

<sup>420</sup> Vgl. ebd., S. 37.

<sup>421</sup> Ebd., S. 40.

verschlüsselte Zeichen weiblicher Erfahrung umdeutet<sup>422</sup>. Diese Umdeutung gelingt der Schriftstellerinnen beispielsweise dadurch, dass sie in ihrer Fiktion neben der „angepaßte[n] Heldin“<sup>423</sup> eine verrückte oder monströse Frauenfigur darstellen, die anstatt als Antagonistin eher als Doppelgängerin der Heldin bzw. der Autorin fungiert. Auf diese Dämonin projiziert die Autorin ihre Wut über die Unterdrückung des weiblichen Selbstbewusstseins und die Beraubung der Sprache unter der Herrschaft der patriarchalen Literaturtradition.<sup>424</sup> Eine solche Verdoppelung der Frauenfiguren entspricht dem mythischen Engel-oder-Teufel-Bild der Frau auf eine ironische Weise, birgt jedoch einen Umdeutungsversuch in sich, der gegen das dualistische Bild wirken soll. Deshalb schlagen einige Forscher vor, die ‚Zweistimmigkeit‘ der Frauenliteratur nicht als Mangel zu kritisieren, sondern als Eigenschaft des weiblichen Schreibens, als „Ausgangspunkt einer anderen Wertung“<sup>425</sup> zu akzeptieren.

Empfohlen wird für die Texte der Frauen auch eine ‚andere Ästhetik‘, die durch das als typisch weiblich geltende autobiographische Element gekennzeichnet ist.<sup>426</sup> Während die konventionelle männliche Ästhetik auf einer Trennung von Leben und Kunstwerk beruht und daher von einer ausgrenzenden ‚Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur‘<sup>427</sup> geprägt ist, soll das weibliche Schreiben seine Eigenschaft, Leben und Werk nicht zu trennen, als ein wichtiger Kriterium einer ‚anderen Ästhetik‘ beibehalten.<sup>428</sup> Für Männer gilt dies zweifellos als Kennzeichen des Dilettantismus;<sup>429</sup> trotzdem sollen die Frauen an ihrer besonderen Schreibweise festhalten, denn durch die Ablehnung männlicher Maßstäbe stellen sie diese infrage und schaffen sich die Möglichkeit zur ‚Konstruktion einer eigenen, sinnhaften Geschichte‘<sup>430</sup>. Diese weibliche Geschichte, die eine Umdeutung der männlichen Bilder bzw. des Weiblichkeitsmythos in sich trägt, soll schließlich das Mittel sein, mit dem die Frauen sich aus der patriarchalen Ordnung ‚freischreiben‘<sup>431</sup>.

Zu den ‚weiblichen‘ Erzählstrategien gehören auch das unzuverlässige Erzählen und das multiperspektivische Erzählen.<sup>432</sup> Die erste Erzählweise trägt die Funktion,

---

<sup>422</sup> Ebd.

<sup>423</sup> Ebd., S. 41.

<sup>424</sup> Vgl. ebd., S. 43.

<sup>425</sup> Ebd., S. 46.

<sup>426</sup> Vgl. ebd., S. 47-48.

<sup>427</sup> Ebd., S. 48-49.

<sup>428</sup> Vgl. ebd., S. 51.

<sup>429</sup> Vgl. ebd., S. 50.

<sup>430</sup> Ebd., S. 161.

<sup>431</sup> Ebd.

<sup>432</sup> Vgl. Nünning/Nünning, Erzähltextanalyse und Gender Studies, S. 154-170.

zum einen die konventionellen Rollenvorstellungen beider Geschlechter infrage zu stellen und deren inneren Widersprüche aufzuzeigen. Zum anderen ist ein unzuverlässiges Erzählen auch ein Mittel, um die Beziehung zwischen den Geschlechtern, die Konsequenzen der Beschränktheit des weiblichen Spielraums sowie fragmentarisierte Identitäten zu inszenieren.<sup>433</sup> Die letztgenannte Erzählform, das multiperspektivische Erzählen, trägt wiederum dazu bei, dass die Stimmen der weiblichen Figuren vermehrt werden. Dies kann wiederum dazu führen, dass Frauen statt als Objekte vielmehr den Status eigenständiger Subjekte erhalten, was die traditionellen Geschlechtsidentitäten mit ihrem dualistischen Charakter infrage stellt.<sup>434</sup>

### 2.2.3 Die Matriarchatshypothese

Neben den feministischen Theorien übt die Matriarchatshypothese einen starken Einfluss aus auf die feministische Mythenadaption, einschließlich der Medea-Adaptionen.<sup>435</sup> Robert von Ranke-Graves weist in seinem Buch *Griechische Mythologie* auf die Existenz eines matriarchalen Systems hin, das nach den patriarchalen Invasionen und der Errichtung der olympischen Ordnung geschwächt, zerstört und schließlich verdrängt wurde.<sup>436</sup> Seine Hypothese geht vor allem auf Johann Jakob Bachofen zurück, der mit seinem 1861 erschienenen Buch *Das Matriarchat* die Grundlage der Matriarchatstheorie legt.<sup>437</sup> Bachofen geht davon aus, dass das Mutterrecht eine frühere Kulturperiode der Menschheit als das „Paternitätssystem“<sup>438</sup> ist, deren Echtheit durch die mythische Überlieferung bestätigt ist.<sup>439</sup> Der Mythos soll deshalb also nicht von der Geschichte getrennt werden, sondern als treue Beschreibung und „zuverlässiger Beweis[.]“<sup>440</sup> der Maternitätsgeschichte betrachtet werden, worin „[d]er Anfang aller Entwicklung“<sup>441</sup> liegt. Die Maternitäts- und die Paternitätsanschauung gehen so weit auseinander, dass „dieselbe Person in der doppelten Auffassung der frühern und der spätern Welt, dort

---

<sup>433</sup> Vgl. ebd., S. 157-159.

<sup>434</sup> Vgl. ebd., S. 163-168.

<sup>435</sup> Vgl. Berger, Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs, S. 63.

<sup>436</sup> Vgl. Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Übersetzt von Hugo Seinfeld unter Mitwirkung von Boris von Borresholm. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987, S. 12-19.

<sup>437</sup> Vgl. Götner-Abendroth, Das Matriarchat I, S. 33-39.

<sup>438</sup> Bachofen, Das Mutterrecht, S. 3.

<sup>439</sup> Vgl. ebd., S. 4-5.

<sup>440</sup> Ebd., S. 7.

<sup>441</sup> Ebd., S. 8.



schuldlos, hier verbrecherisch, dort voll Erhabenheit und Würde, hier ein Gegenstand des Abscheus<sup>442</sup> sein kann – eine treffende Schilderung der Medea-Gestalt in den von den Feministinnen akzeptierten früheren Überlieferungen des Mythos und in den seit Euripides tradierten ‚männlichen‘ Versionen. Bachofens Betrachtung des Mythos als Geschichte findet zudem Unterstützung in Ranke-Graves’ *Die weiße Göttin*, worin behauptet wird, alle Mythen seien „ernste Berichte über alte religiöse Bräuche und Ereignisse“<sup>443</sup> und daher als zuverlässige Geschichte anstatt als Phantasie zu lesen. Auch die archäologischen Funde führen die Spuren der matriarchalen Kulturen bis zu 20.000 Jahre zurück und zeigen eine geographisch weite Verbreitung.<sup>444</sup> Diese „uneingeschränkte[...] Identifizierung von Mythos und Geschichte“<sup>445</sup> wird jedoch von Uwe Wesel bezweifelt, der zwar den historischen Hintergrund in einzelnen Mythen sieht, aber gegen Bachofens Verallgemeinerung ist.<sup>446</sup> Für ihn gilt Bachofen daher nicht als „Entdecker des Matriarchats“<sup>447</sup>, das es ihm zufolge nicht gegeben hat, sondern als Entdecker der Matriarchatsmythen. Devereux weist außerdem darauf hin, dass die Matriarchatsannahme aus psychoanalytischer Perspektive „möglicherweise nur eine mythohistorische Projektion der Erfahrung des Kindes in das Leben des Erwachsenen“<sup>448</sup> ist, denn jedes Kind lebt „unter einem matriarchalen Regime und fügt sich beim Heranwachsen in eine mehr oder weniger patriarchale Welt ein“<sup>449</sup>.

Das von Bachofen „Gynaikokratie“<sup>450</sup> genannte Matriarchat zeichnet sich durch das Prinzip des Muttertums aus, das im Gegensatz zum Prinzip der Paternität steht. In der gynaikokratischen Kultur gibt es einen Vorzug der linken vor der rechten Seite, der Nacht vor dem Tag, des Mondes vor der Sonne, der Erde vor dem Meer, der Todesseite vor dem „Lichten des Werdens“<sup>451</sup>, der Toten vor den Lebenden und der

<sup>442</sup> Ebd., S. 7.

<sup>443</sup> Ranke-Graves, Robert von: *Die weiße Göttin*. Sprache des Mythos. Übersetzt von Thomas Lindquist unter Mitarbeit von Lorenz Wilkens. Berlin: Medusa-Verlag 1981, S. 14.

<sup>444</sup> Vgl. Tazi-Preve, Irene Mariam: *Mutterschaft im Patriarchat. Mutter(feind)schaft in politischer Ordnung und feministischer Theorie – Kritik und Ausweg*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2004, S. 82-90. Janssen-Jurreit weist darauf hin, „[a]llein mit Hilfe der Mythologie antiker Völker [sei] diese matriarchalische Vergesellschaftung kaum zu rekonstruieren, sondern nur durch eindeutige archäologische Funde“. Sie ist zugleich der Meinung, dass durch die „Verbindung von kosmologischer Erzählung (Mythos) und Ahnengenealogie (Geschichte) [...] die Männer das Monopol“ über die Erklärung der menschlichen Existenz gewinnen. (vgl. Janssen-Jurreit, *Die Grundlagen des Patriarchats*, S. 104, 115.)

<sup>445</sup> Wesel, Uwe: *Der Mythos vom Matriarchat. Über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften vor der Entstehung staatlicher Herrschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 55.

<sup>446</sup> Vgl. ebd., S. 54.

<sup>447</sup> Ebd., S. 64.

<sup>448</sup> Devereux, *Frau und Mythos*, S. 28. Zur historischen Faktizität des Matriarchats vgl. auch Rosenkranz-Kaiser, *Feminismus und Mythos*, S. 56-68.

<sup>449</sup> Devereux, *Frau und Mythos*, S. 28.

<sup>450</sup> Bachofen, *Das Mutterrecht*, S. 10.

<sup>451</sup> Ebd.

„Trauer vor der Freude“<sup>452</sup> (Bachofen erklärt den ersten Vorzug mit dem Vorzug der „weiblichen leidenden“<sup>453</sup> vor der „männlichen tätigen“<sup>454</sup> Natur, während Göttner-Abendroth von einer Bevorzugung der lebenden vor der toten Seite spricht.<sup>455</sup> Der letzte Vorzug wird auch von Göttner-Abendroth bezweifelt<sup>456</sup>). Im Matriarchat herrscht das „göttliche Prinzip der Liebe, der Einigung, des Friedens“<sup>457</sup>, das sich in der mütterlichen Allgemeinheit ohne Schranken und der „allgemeine[n] Freiheit und Gleichheit“<sup>458</sup> widerspiegelt. Im Vergleich zum gewaltigen, gliedernden, individualisierenden und beschränkenden Prinzip des Vaterrechts trägt das Mutter-Prinzip einen „Zug milder Humanität“<sup>459</sup>, bei welchem die Frau als pflegende Mutter und Schwester hervorgehoben wird.<sup>460</sup>

Laut Bachofen gilt die chthonische mysteriöse Religion als die Grundlage der Gynaikokratie, die alle Lebensformen als „Folge und Ausdruck“<sup>461</sup> hat. Im Zentrum des mütterlichen Mysteriums steht Demeter, die Göttin der Erde, deren „ausschließliche Verbindung mit Kore“<sup>462</sup> das hervorgehobene Mutter-Tochter-Verhältnis in der Gynaikokratie zeigt und auch auf den Zyklus der Jahreszeiten und den Zyklus von Leben-Tod-Wiedergeburt hinweist.<sup>463</sup> Es ist dieser religiöse Kern, der zu den anderen Aspekten in der gynaikokratischen Kultur führt, z. B. zu der Verfügung der Tochter anstelle des Sohnes über das Erbrecht,<sup>464</sup> zu der Beachtung des Körpers und der „Unverletzlichkeit des Leibes“<sup>465</sup>, zu der Gebundenheit an das Stoffliche und Physische und an die Natur, zu dem Gefühl der „Unität alles Lebens“<sup>466</sup> und der „Harmonie des Alls“<sup>467</sup>, zur Betonung des Friedens und der (Mutter-)Liebe, usw. In den Augen von Bachofen ist die gynaikokratische Kulturstufe die „Poesie der Geschichte“<sup>468</sup>, die durch „Erhabenheit“<sup>469</sup>, „heroische

---

<sup>452</sup> Ebd.

<sup>453</sup> Ebd.

<sup>454</sup> Ebd.

<sup>455</sup> Vgl. Göttner-Abendroth, Das Matriarchat I, S. 34-35.

<sup>456</sup> Vgl. ebd.

<sup>457</sup> Bachofen, Das Mutterrecht, S. 13.

<sup>458</sup> Ebd.

<sup>459</sup> Ebd., S. 14.

<sup>460</sup> Vgl. ebd., S. 14, 20.

<sup>461</sup> Ebd., S. 22.

<sup>462</sup> Ebd., S. 21.

<sup>463</sup> Vgl. ebd., S. 21-22.

<sup>464</sup> Vgl. ebd., S. 4-5.

<sup>465</sup> Ebd., S. 28.

<sup>466</sup> Ebd., S. 27.

<sup>467</sup> Ebd.

<sup>468</sup> Ebd., S. 17.

<sup>469</sup> Ebd.

Größe<sup>470</sup> und „Schönheit“<sup>471</sup> gekennzeichnet ist, weshalb Hans Jürgen Heinrichs ihn als Romantiker bezeichnet.<sup>472</sup> Beate Wagner weist zudem darauf hin, dass seine Theorie auf einer „naturhaften Dichotomie der Geschlechter“<sup>473</sup> basiert.

Die Ablösung der Gynaikokratie durch das Paternitätssystem ist für Bachofen „de[r] wichtigste[.] Wendepunkt in der Geschichte des Geschlechtsverhältnisses“<sup>474</sup>; dabei handelt es sich um einen „Wechsel des Grundprinzips“<sup>475</sup> vom Mütterlich-Stofflichen zum Väterlich-Geistigen. Das Vätertum trennt den Geist von der Natur und erhebt dadurch das menschliche Dasein „über die Gesetze des stofflichen Lebens“<sup>476</sup> – ein Prozess, den Horkheimer und Adorno ebenfalls analysiert haben.<sup>477</sup> Entsprechend wird die mütterliche Gebundenheit an die Erde zu derjenigen an das „himmlische Licht“<sup>478</sup>, der Glaube an die chthonischen Mutter-Göttin zu demjenigen an den Sonnengott (Apoll).<sup>479</sup> Der Vater, der körperlich nicht so eng mit dem Kind verbunden ist wie die Mutter,<sup>480</sup> zeigt die Neigung zu „der Annahme rein geistiger Zeugung“<sup>481</sup> und entwickelt die „Idee der Succession in gerader Linie“<sup>482</sup>. Bei der Auflösung der „Bindung von Müttern und Kindern“<sup>483</sup> entsteht ein Bündnis von Vätern und Söhnen, bei dem die Frau/Mutter entmachtet wird. Im Gegensatz zur feministischen Betrachtungsweise ist für Bachofen mit der Errichtung der Paternität „[d]as höchste Ziel der menschlichen Bestimmung“<sup>484</sup> erreicht. Er fasst die grundsätzlichen Änderungen und die Umwertung, die mit der Überwindung des Muttertums durch das Vätertums stattfinden, mit folgenden Worten zusammen:

Ein Weltalter geht unter, ein neues erhebt sich auf dessen Trümmern, das apollinische. [...] Auf die Göttlichkeit der Mutter folgt die des Vaters, auf den Prinzipat der Nacht der des

---

<sup>470</sup> Ebd.

<sup>471</sup> Ebd.

<sup>472</sup> Vgl. Heinrichs, Hans-Jürgen: Vorwort. In: Bachofen, Das Mutterrecht, S. XXXII.

<sup>473</sup> Wagner, Beate: Zwischen Mythos und Realität. Die Frau in der frühgriechischen Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Haag und Herchen 1982, S. 27.

<sup>474</sup> Bachofen, Das Mutterrecht, S. 47. Janssen-Jurreit verbindet zudem die Wende mit der Ökonomie: „Patriarchalische Strukturen und Rechtsordnungen bildeten sich in umfassender Weise erst aus, als andere Produktionsmethoden entwickelt wurden, die Gartenbauwirtschaft in den Regenwäldern, die Hackbauwirtschaft Afrikas, die Viehzucht und schließlich im Zuge der neolithischen Revolution der Getreidebau“ (Janssen-Jurreit, Die Grundlagen des Patriarchats, S. 108).

<sup>475</sup> Ebd.

<sup>476</sup> Bachofen, Das Mutterrecht, S. 48.

<sup>477</sup> Vgl. Kapitel 2.1.1.

<sup>478</sup> Bachofen, Das Mutterrecht, S. 48.

<sup>479</sup> Vgl. ebd.

<sup>480</sup> Vgl. ebd., S. 47.

<sup>481</sup> Ebd., S. 50.

<sup>482</sup> Ebd.

<sup>483</sup> Janssen-Jurreit, Die Grundlagen des Patriarchats, S. 114.

<sup>484</sup> Hartmann, Elke: Zur Geschichte der Matriarchatsidee. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät I, Institut für Geschichtswissenschaften 2004, S. 7-8.

Tages, auf den Vorzug der linken Seite der des Rechts, [...] Dort stoffliche Gebundenheit, hier Individualismus; dort Hingabe an die Natur, hier Erhebung über dieselbe, Durchbrechung der alten Schranken des Daseins, das Streben und Leiden des prometheischen Lebens an der Stelle beharrender Ruhe, friedlichen Genusses und ewiger Unmündigkeit in alterndem Leibe. [...] Im Kampfe wird er [der Hellene – Bemerkung des Verfassers] sich seiner Vaternatur bewußt, kämpfend erhebt er sich über das Muttertum, [...] kämpfend ringt er sich zu eigener Göttlichkeit empor. Für ihn liegt die Quelle der Unsterblichkeit nicht mehr in dem gebärenden Weibe, sondern in dem männlich schaffenden Prinzip, [...]<sup>485</sup>

Der Wechsel von zwei Zeitepochen schlägt sich nach Bachofen auch im Mythos nieder. Als Beispiel gilt der Muttermord in der Orestie, wo die Erinnyen das alte Mutterrecht, Apoll und Athene das neue Vater-Prinzip vertreten. Der Sieg der letzteren entspricht dem Sieg des Vaternatums über das Muttertum.<sup>486</sup> In der kopfgeborenen Jungfrau-Göttin Athene sieht Bachofen die Verkörperung des „mutterlose[n] Vaternatums[s]“<sup>487</sup>, die den Männern unterstützend und den Frauen feindlich ist. Auch Theseus, der Minotaurus getötet hat, gilt als Beispiel der Frauenfeindlichkeit.<sup>488</sup> Diese Bewertung des Mythos bzw. der mythischen Figuren aus der Perspektive des Geschlechtsverhältnisses findet ihr Echo auch in den Werken der Feministinnen des 20. Jahrhunderts, z. B. Hélène Cixous und Luce Irigaray,<sup>489</sup> was in den folgenden Kapiteln vorzustellen ist.

Mit Anknüpfung an Ranke-Graves' Matriarchatsmodell der dreifachen Göttin<sup>490</sup> entwickelt Göttners-Abendroth ihr Matriarchatschema in Hinsicht auf Religion, Ritus, Familien- und Staatsstruktur und Ökonomie.<sup>491</sup> Ihr Beitrag gilt Sonja Zimmermann zufolge als Revolution der „bis dahin häufig unwissenschaftliche[n] Matriarchatsforschung“<sup>492</sup>. Das Matriarchat, das Göttners-Abendroth als „von Frauen geschaffene und geprägte Gesellschaften, in denen sie dominierten, aber nicht herrschten“<sup>493</sup>, definiert, verfügt ihr zufolge über folgende Kennzeichen:

---

<sup>485</sup> Bachofen, Das Mutterrecht, S. 49.

<sup>486</sup> Vgl. ebd., S. 48-49.

<sup>487</sup> Ebd., S. 49.

<sup>488</sup> Vgl. ebd.

<sup>489</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1, 2.3.2.

<sup>490</sup> Vgl. Ranke-Graves, Die weiße Göttin, S. 14; Göttners-Abendroth, Das Matriarchat I, S. 93-97. In *Die weiße Göttin* behauptet Ranke-Graves, dass „[d]ie Dreifältige Muse oder die Drei Musen, die Neunfältige Muse oder Cerridwen, oder wie immer wir sie nennen wollen, ursprünglich die Große Göttin in ihrer Eigenschaft als Dichterin oder beschwörende Magierin“ ist (Ranke-Graves, Die weiße Göttin, S. 471).

<sup>491</sup> Vgl. Göttners-Abendroth, Die Göttin und ihr Heros, S. 13-14.

<sup>492</sup> Zimmermann, Sonja: Der Mythos vom Matriarchat in der westlichen Literatur von der Antike bis zur Gegenwart. In: Haller, Andreas J./Lenz, Sonja/Huppertz, Bettina (Hrsg.): Spannungsfelder. Literatur und Mythos. Beiträge zum 2. Studierendenkongress der Komparatistik, 6. bis 8. Mai 2011, Universität Bonn. Frankfurt a. M.: Lang 2012, S. 191-198, hier: S. 192.

<sup>493</sup> Göttners-Abendroth: Das Matriarchat I, S. 9. Hartmann weist jedoch darauf hin, dass „[d]er Terminus Matriarchat ein neuzeitliches Kunstwort [ist], zusammengesetzt aus lateinisch *mate* ‚Mutter‘ und griechisch *archein* ‚herrschen‘“ (Hartmann, Zur Geschichte der Matriarchatsidee, S. 3).

- [1] Religion: Erdgöttinmythologie,  
Mondgöttinmythologie
- [2] Ritus: Jahreszeitenfeste der Initiation,  
Hochzeit, Tod und Wiederkehr
- [3] Familienstruktur/Staatsstruktur:  
Sippenstruktur mit Mutterrecht  
(Matrilinearität, Matrilokalität),  
Gynaikokratie (weibliche Herrschaft)
- [4] Ökonomie: Garten- oder Ackerbau (in den meisten Fällen),  
Boden und Bodenerzeugnisse  
Gemeinschaftsbesitz der Sippe<sup>494</sup>

Die Welt gliedert sich in den Augen der archaischen Völker in drei Teile: Himmel, Erde und Unterwelt. Die Große Göttin des Matriarchats beherrscht diese drei Gebiete, indem sie in drei verschiedenen Gestalten auf deren Ordnung wirkt:<sup>495</sup> Im Himmel wohnt die Göttin in Gestalt eines jagenden Mädchens, deren Symbol der weiße, zunehmende Sichelmond ist. Sie steht zu oberst mit Pfeil und Bogen in der Hand und vertritt die Jahreszeit Frühling. Zudem ist sie durch Jagdtiere wie Löwe und Hirsch symbolisiert.<sup>496</sup> Auf der mittleren Schicht wohnt die Göttin in Gestalt einer erwachsenen Frau mit dem Symbol des roten Vollmonds. Als „Göttin der Liebe und Fruchtbarkeit“<sup>497</sup> steht sie für die Jahreszeit Sommer, herrscht über Land und Meer und gilt als „Schöpferin der Welt“<sup>498</sup>, die „in Gestalt einer Taube“<sup>499</sup> das Welt-Ei (Vollmond) legte. Symbolisiert wird sie auch durch ernährende Tiere wie Kuh und Ziege.<sup>500</sup> In der tiefen Unterwelt steht die Göttin in Gestalt einer alten Frau mit dem Zeichen des schwarzen Neumonds, der zugleich für Tod und Wiedergeburt steht. Mit ihr endet der alte Jahreszyklus und beginnt der neue, weshalb ihre entsprechenden Jahreszeiten Herbst und Winter sind. Ihr Symboltier ist vor allem die Schlange. Da sie „die mysteriöse Gottheit ewigen Untergangs und ewiger Wiederkehr“<sup>501</sup> ist, gilt sie als „Herrin der kosmischen Ordnung“<sup>502</sup>. Die drei Gestalten bilden zusammen die „Dreifältige Göttin“<sup>503</sup> des Matriarchats.

Den verschiedenen Gestalten der Göttin entsprechend sind die verschiedenen Aufgaben des Mannes, der als Heros bezeichnet ist, die Sonne als Symbol hat und im

---

<sup>494</sup> Götner-Abendroth, Die Göttin und ihr Heros, S. 13-14.

<sup>495</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>496</sup> Vgl. ebd., S. 5, 17-18.

<sup>497</sup> Ebd., S. 5.

<sup>498</sup> Ebd.

<sup>499</sup> Ebd.

<sup>500</sup> Vgl. ebd., S. 5, 17-18.

<sup>501</sup> Ebd., S. 17.

<sup>502</sup> Ebd.

<sup>503</sup> Ebd., S. 5.

Vergleich zur Großen Göttin lediglich eine Nebenrolle im matriarchalen System spielt.<sup>504</sup> Im Frühling verleiht ihm die Priesterin als Repräsentantin der Göttin „die Würde eines sakralen Königs“<sup>505</sup>, was als Initiation bezeichnet wird.<sup>506</sup> Im Sommer vollzieht die Priesterin/Frauengöttin mit ihm die Heilige Hochzeit, das „zentrale Fest“<sup>507</sup> des Matriarchats, das für die Fruchtbarkeit der Erde sorgen soll. Am Anfang des Winters wird der Heros, dessen Blut die Fruchtbarkeit der Erde behalten soll, schließlich geopfert und in die Unterwelt geführt, von der er im nächsten Jahr in seinem Nachfolger zurückkehrt und einen neuen Kreislauf startet. Im ganzen Verlauf besitzt der Mann/die Sonne eine „sekundär[e]“<sup>508</sup>, „abhängig[e]“<sup>509</sup> Stelle gegenüber der Frau/dem Mond, und das weibliche Prinzip gilt als „das Göttliche“<sup>510</sup>, das männliche Prinzip als „das Heroische“<sup>511</sup>. Erwähnenswert ist, dass Götner-Abendroth in ihrem Brief an Christa Wolf den Mord an Pelias und Apsyrtos im Medea-Mythos mit den matriarchalen Sitten verbindet: Ihr zufolge stirbt der zerstückelte Apsyrtos den „Tod des Hlg. Königs“<sup>512</sup>, während Medeas Vorstellung, dass ein alter König sterben und als junger Mann wiedergeboren werden soll, ihr die Tötungsweise von Pelias vorgibt, der in ihren Augen mit seinem hohen Alter „gegen die Naturgesetze“<sup>513</sup> verstößt. Dies beweist ihr zufolge Medeas originale Identität als Erdgöttin/Priesterin.<sup>514</sup>

Neben den religiösen und rituellen Merkmalen beschreibt Götner-Abendroth auch die anderen Aspekte des Matriarchats, z. B. die durch Ackerbau gekennzeichnete Wirtschaft und die von Matrilinearität geprägte Familienstruktur.<sup>515</sup> Im Matriarchat geht sowohl der Name als auch das Erbrecht von der Mutter auf die Tochter über, während die Männer nur aufgrund ihres Verhältnisses zu den Frauen Würde erlangen können.<sup>516</sup> Zudem zeichnet sich die Familie im Matriarchat durch „lockere[.] ‚Ehe‘-Beziehungen“<sup>517</sup> und „große sexuelle Toleranz“<sup>518</sup> aus. Hinsichtlich der

---

<sup>504</sup> Vgl. ebd., S. 6, 20.

<sup>505</sup> Ebd., S. 6.

<sup>506</sup> Vgl. ebd., S. 20.

<sup>507</sup> Ebd., S. 6.

<sup>508</sup> Ebd., S. 20.

<sup>509</sup> Ebd. Vgl. dazu auch ebd., S. 6.

<sup>510</sup> Ebd., S. 8.

<sup>511</sup> Ebd.

<sup>512</sup> Götner-Abendroth, Heide: Brief an Christa Wolf. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs Medea, S. 30-33, hier: S. 32.

<sup>513</sup> Ebd.

<sup>514</sup> Vgl. ebd.

<sup>515</sup> Vgl. Götner-Abendroth: Die Göttin und ihr Heros, S. 12-13.

<sup>516</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>517</sup> Ebd.

<sup>518</sup> Ebd.

Staatsstruktur gilt die Oberpriesterin als Repräsentantin der Großen Göttin und als Herrscherin des Staates.<sup>519</sup>

Trotz der Dominanz der Frauen im Matriarchat ist es bemerkenswert, dass das weibliche und das männliche Prinzip nach Göttner-Abendroth nicht im Gegensatz zueinander stehen, sondern jeweils „Integration und Integrität“<sup>520</sup> vertreten. Ein ganzer Mensch kann man erst werden, wenn man die beiden Prinzipien in sich vereint, wenn die Frau das heroische Prinzip, und der Mann das göttliche Prinzip besitzt.<sup>521</sup> Anstatt „das weibliche Prinzip [zu] verabsolutieren und das männliche Prinzip [zu] verneinen“<sup>522</sup>, was eine Vorwegnahme der patriarchalen „zerstörerische[n] Gegensätzlichkeit“<sup>523</sup> sein würde, sieht Göttner-Abendroth in dieser Androgynität die ideale Lösung des Geschlechtskonflikts, der nach dem Sieg des Patriarchats entstanden ist.<sup>524</sup> Daher ist das matriachale Göttin-Heros-System für sie die „utopische Leitidee“<sup>525</sup>, unter deren Weisung man den matriachalen Mythos „für uns heute weiterdichten“<sup>526</sup> soll. Aus diesem Grund wird Feministinnen auch häufig vorgeworfen, „im Matriarchat das verlorene Paradies ihrer ehemaligen Überlegenheit“<sup>527</sup> zu suchen.

Zur Patriarchatskritik in der Frauenbewegung trägt nicht nur die Matriarchats-theorie, sondern auch die „ideologiekritische Mythostheorie“<sup>528</sup> bei, welche die traditionelle Mythen-Überlieferung seit der Antike als Betrugsinstrument der männlichen Herrschaft gegen die Frauen enthüllt.<sup>529</sup> Diese Ansicht vertritt beispielsweise Roland Barthes, der in seinem Buch *Mythen des Alltags* die „wesentliche Funktion des Mythos“<sup>530</sup> im „Natürlichmachen“<sup>531</sup> sieht, d.h. „historische Intention als Natur zu gründen, Zufall als Ewigkeit“<sup>532</sup>. Dem Realen der

---

<sup>519</sup> Vgl. ebd.

<sup>520</sup> Ebd., S. 8.

<sup>521</sup> Vgl. ebd.

<sup>522</sup> Ebd., S. 9.

<sup>523</sup> Ebd., S. 8.

<sup>524</sup> Vgl. ebd., S. 6, 8-9.

<sup>525</sup> Ebd., S. 9.

<sup>526</sup> Ebd.

<sup>527</sup> Wagner, *Zwischen Mythos und Realität*, S. 273. Vgl. dazu auch Hartmann: „Das Matriarchat wird anderswo vermutet, nicht hier, nicht jetzt ist es nachzuweisen, sondern es ist schon längst vergangen oder wird noch kommen oder findet sich in ‚anderen‘ Kulturen“ (Hartmann, *Zur Geschichte der Matriarchatsidee*, S. 4). Judith Butler meint auch, dass „[m]anche Feministinnen [...] in der vor-rechtlichen Vergangenheit die Spuren einer utopischen Zukunft ausgemacht“ hätten. Den „Rückgriff auf eine ursprüngliche oder echte Weiblichkeit“ bezeichnet sie als „nostalgisches engstirniges Ideal“ (vgl. Butler, *Judith: Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 64-65).

<sup>528</sup> Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 28-29.

<sup>529</sup> Vgl. ebd.

<sup>530</sup> Barthes, *Roland: Mythen des Alltags*. Übersetzt von Helmut Scheffel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964, S. 114.

<sup>531</sup> Ebd.

<sup>532</sup> Ebd., S. 130.

Geschichte, das in den Mythos eingewoben ist, raubt der Mythos den eigentlichen Sinn und ersetzt ihn durch vereinfachte, klare und eindeutige Eigenschaften („Diebstahl durch Kolonisierung“<sup>533</sup>), die nach den Bedürfnissen der Zielgruppe hergestellt werden.<sup>534</sup> Damit wird die Wahrheit vereinfacht und verharmlost:

Indem er von der Geschichte zur Natur übergeht, bewerkstelligt der Mythos eine Einsparung. Er schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab und leiht ihnen die Einfachheit der Essenzen, er unterdrückt jede Dialektik, jedes Vordringen über das unmittelbare Sichtbare hinaus, er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, eine in der Evidenz ausgebreitete Welt, er begründet eine glückliche Klarheit.<sup>535</sup>

Aufgrund dieser Entpolisierungseigenschaft wird Mythos nach Barthes leicht zum Instrument der ideologischen Manipulation<sup>536</sup> – sogar das „am besten geeignete Instrument“<sup>537</sup> für diesen Zweck.<sup>538</sup> Für die feministischen Mytheninterpretinnen fungieren die traditionellen Mythen auf diese Weise als Manipulationsinstrument des Patriarchats, das die „Verfälschung, Verleugnung oder Unterdrückung“<sup>539</sup> der matriarchalen Tradition fördert. Um gegen die männliche Manipulation zu wirken, muss man also neue, weibliche Mythen produzieren – sowohl Ursula Haas als auch Christa Wolf bestehen auf der Kritik der patriarchalen Medea-Versionen und der Umdeutung des Mythos.<sup>540</sup> Ob es sich in diesem Prozess jedoch um das Paradox handelt, dass die weiblichen Mythen auch eine Vereinfachungs- und Instrumentalisierungstendenz zeigen, bleibt umstritten. So warnt Rosenkranz-Kaiser vor einer „Komplexitätsreduktion“<sup>541</sup> bei der Benutzung der Mythen im Feminismus „zur Legitimation der eigenen politischen Ziele“<sup>542</sup>. Dabei könnte es passieren, dass „ein zunächst revolutionärer Mythos ‚verkommt‘, d. h. in das Mythenrepertoire aufgenommen und vielleicht seiner Sprengkraft beraubt wird, weil sein Existenz ein instrumenteller für bestimmte Ziele ist“<sup>543</sup>.

In jedem Fall hat sich im Feminismus „ein fester Mythenbestand bzw. ein

---

<sup>533</sup> Ebd., S. 117.

<sup>534</sup> Vgl. ebd., S. 131-133.

<sup>535</sup> Ebd., S. 131-132.

<sup>536</sup> Vgl. ebd., S. 130.

<sup>537</sup> Ebd.

<sup>538</sup> Girard weist auch auf die Manipulierbarkeit der Masse hin, die zu kollektiver Gewalt und dem „Sündenbock“-Phänomen führt (vgl. Girard, *Der Sündenbock*, S. 63).

<sup>539</sup> Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 29.

<sup>540</sup> Vgl. Haas, Ursula: Vorwort. In: Haas, Ursula: *Freispruch für Medea*. Frankfurt a. M., Berlin: Ullstein 1991, S. 11-12; Haas, Ursula: „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas. In: Haas, *Freispruch für Medea*, S. 221-229; Wolf, *Von Cassandra zu Medea*, S. 11-17; Wolf, Christa: *Warum Medea?* Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann. In: Hochgeschurz, *Christa Wolfs Medea*, S. 49-57.

<sup>541</sup> Rosenkranz-Kaiser, *Feminismus und Mythos*, S. 26.

<sup>542</sup> Ebd., S. 25.

<sup>543</sup> Ebd., S. 27.



Repertoire von Mythologemen und Quasi-Mythen oder mythen ähnlichen Leitvorstellungen gebildet“<sup>544</sup>. Zu den typischen Beispielen der patriarchalen ‚Umwertung‘ der matriarchalen Tradition zählen laut Lore Toman neben dem Medea-Mythos die Mythen von Medusa, Antigone, Iphigenie, Klytaimnestra, Kore, Penelope, den Amazonen etc.,<sup>545</sup> bei denen die Frauenfiguren ihr Selbst verlieren, den Männern zum Opfer fallen oder „aus der Geschichte hinausgeschrieben“<sup>546</sup> werden – der Übergang vom Mutterrecht zum Vaterrecht.<sup>547</sup> Einige dieser mythischen Frauenfiguren werden von Feministinnen wie Cixous, Irigaray und Judith Butler aufgegriffen, um ihre Kritik an der männlichen Mythostradition zu erörtern.

## 2.3 Die Frau als Mythos<sup>548</sup>

### 2.3.1 Hélène Cixous: Medusa und die weibliche Schrift

Obwohl der feministische Essay *Das Lachen der Medusa* von Hélène Cixous die mythische Figur Medusa im Titel beinhaltet, erscheint diese nur zweimal namentlich im ganzen Text. Als Symbol der Frauen, die die Männer beängstigen und von ihnen als „schwarze[r] Kontinent“<sup>549</sup> angesehen werden, und als eine „weibliche[.] Gestalt, die uns, ihres Körpers beraubt, nur mehr als schlangenumsäumtes Haupt einer mythologischen Vergangenheit erscheint“<sup>550</sup>, ist die Gorgo jedoch allgegenwärtig im Kampfaufruf Cixous’, in dem sie für das Erfinden einer weiblichen Schrift plädiert. Indem die französische Feministin die Frauen vom Schatten der Vergangenheit zu befreien versucht, wird die „Schreckgestalt“<sup>551</sup> Medusa, die „zum Synonym für das

---

<sup>544</sup> Ebd., S. 18.

<sup>545</sup> Toman, Lore: Die andere Hälfte des Himmels. Von der Entmachtung des Weiblichen in Mythos und Realität. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1987, S. 116-120, 140-144, 174-175. Vgl. dazu auch: Stephan, Inge: Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1997; Zimmermann, Der Mythos vom Matriarchat in der westlichen Literatur von der Antike bis zur Gegenwart; Geary, Patrick J.: Am Anfang waren die Frauen. Ursprungsmythen von Amazonen bis zur Jungfrau Maria. Übersetzt von Andreas Wirthensohn. München: Verlag C.H.Beck 2006, S. 10-11. Zur Umwertung der Göttinnen durch das Patriarchat vgl. auch Steinbart, Hiltrud: Im Anfang war die Frau. Die Frau – Ursprung der Religionen. Ein Beitrag zur Geschichte der Religionen. Frankfurt a. M.: R. G. Fischer 1983.

<sup>546</sup> Geary, Am Anfang waren die Frauen, S. 86.

<sup>547</sup> Vgl. ebd., S. 116.

<sup>548</sup> Die Idee, die Titel der Kapitel 2.2 (‚Mythos Frau‘) und Kapitel 2.3 (Die Frau als Mythos) gegenüberzustellen, verdanke ich Prof. Dr. Georg Braungart.

<sup>549</sup> Cixous, Hélène: Das Lachen der Medusa. In: Hutfless u. a., Das Lachen der Medusa, S. 39-61, hier: S. 50.

<sup>550</sup> Hutfless, Esther/Postl, Gertrude/Schäfer, Elisabeth: Vorwort: ... der luftigen Schwimmerin, der fliegenden Diebin ... In: Hutfless u. a., Das Lachen der Medusa, S. 13-19, hier: S. 14.

<sup>551</sup> Stoller, Silvia: Warum lacht Medusa? Zur Bedeutung des Lachens bei Hélène Cixous. In: Hutfless u. a., Das Lachen der Medusa, S. 155-170, hier: S. 162.

weibliche Geschlecht werden konnte<sup>552</sup>, als deren Repräsentantin auch umgedeutet und neu interpretiert – „dort die Hässlichkeit, hier die Schönheit; dort die alte, hier die neue Frau“<sup>553</sup>. So erlebt Medusa bei Cixous eine „Bedeutungsveränderung“<sup>554</sup> und fungiert als „mythische[s] Vorbild“<sup>555</sup> für ein „neue[s] widerständige[s] und lustvollere[s] Frauenbild[.]“<sup>556</sup>.

Die Unerlässlichkeit des weiblichen Schreibens feststellend,<sup>557</sup> sieht Cixous die Aufgabe der schreibenden Frau in zwei Aspekten: Einerseits muss die alte, vom Mann manipulierte kulturelle Ordnung zerstört werden; andererseits soll man „das Unvorhergesehene vorhersehen, projizieren“<sup>558</sup> und das Neue aufbauen, was für sie viel bedeutsamer ist, als lediglich die Opferrolle der Frauen und die ihnen „zugefügten Ungerechtigkeiten und Verletzungen“<sup>559</sup> zu beklagen. Für den ersten Aspekt schaut Cixous auf eine lange Geschichte der Verdrängung zurück, in der der Mann mit seiner phallogozentrischen Schrift und Tradition die Kulturszene dominiert und die Frau vom Schreiben ferngehalten hat.<sup>560</sup> Vor diesem Hintergrund ist das Schreiben ein Privileg der „großen Männer[.]“<sup>561</sup>, während nur eine winzige Zahl von Frauen sich das Schreiben zutrauen, eine Mehrzahl derer wiederum die männliche Schrift nachahmen.<sup>562</sup>

Des Weiteren spielt Cixous zufolge das Stichwort ‚Angst‘ eine bedeutende Rolle in der bisherigen Geschichte zwischen den beiden Geschlechtern: Der Mann, der selbst Angst vor der Frau und der weiblichen Schrift hat,<sup>563</sup> versucht sich von seiner Angst dadurch zu befreien, dass er diese der Frau zuschiebt. Bereits als kleines Mädchen wird der Frau beigebracht, dass sie zu einem schwarzen Kontinent gehört,

weil du Afrika bist, bist du schwarz. Dein Erdteil ist schwarz. Schwarz ist gefährlich. Im Dunkeln siehst du nichts, hast du Angst. Bewege dich nicht, sonst fällst du. Geh auf keinen

---

<sup>552</sup> Ebd.

<sup>553</sup> Ebd., S. 166.

<sup>554</sup> Laqui ęże-Waniek, Von weißer Tinte zu Medusas Schlangen, S. 140.

<sup>555</sup> Ebd.

<sup>556</sup> Ebd.

<sup>557</sup> Vgl. Cixous, Das Lachen der Medusa, S. 39. In *Weiblichkeit in der Schrift* meint Cixous, es gäbe zwar Fragen wie „Schreiben oder nicht schreiben?“ oder Probleme wie „einerseits F r a u, andererseits S c h r e i b e n“, aber „es gibt auch die Notwendigkeit, einzuschreiben, um dem Tod, dem Auslöschen, dem Schweigen Widerstand zu leisten“ (Vgl. Cixous, *Weiblichkeit in der Schrift*, S. 7, 13, 23).

<sup>558</sup> Cixous, Das Lachen der Medusa, S. 39.

<sup>559</sup> Postl, Gertrude: Eine Politik des Schreibens und des Lachens. Versuch einer historischen Kontextualisierung von Hélène Cixous' *Medusa*-Text. In: Hutfless u. a., *Das Lachen der Medusa*, S.21-37, hier: S. 24.

<sup>560</sup> Vgl. Cixous, Das Lachen der Medusa, S. 39, 43.

<sup>561</sup> Ebd., S. 40.

<sup>562</sup> Vgl. ebd., S. 42-43.

<sup>563</sup> Vgl. ebd., S. 41, 49.

Fall in den Wald. Und den Schrecken vor dem Dunkel, den haben wir verinnerlicht.<sup>564</sup>

Die „zwei erschreckenden Mythen“<sup>565</sup> des Mannes haben also ihre Funktion erfüllt: Die Frau befindet sich zwischen Medusa und dem Abgrund; beide Mythen entsetzen die Frauen, beschränken sie in der phallogozentrischen Ordnung und zwingen sie, den männlichen Wunsch als Wahrheit anzunehmen.<sup>566</sup>

Nicht nur die Angst vor sich selbst hat die Frau verinnerlicht, sondern auch den männlichen Hass gegen die Frau an sich: Für Cixous gilt es als „das schwerste aller Verbrechen“<sup>567</sup> des Mannes, dass er durch seine List die Frau dazu gebracht hat, andere Frauen zu hassen, gegen ihre Geschlechtsgenossinnen zu kämpfen und sich dadurch zum Machtinstrument des Mannes degradieren zu lassen.<sup>568</sup>

Daher sieht Cixous die Notwendigkeit, dass die Frau sich selbst kennt und sich nicht mehr von den männlichen Mythen irreleiten lässt. Anstatt der überlieferten Monstergestalt, die Tod und Weiblichkeit in sich verbindet und damit die perfekte Inkarnation der männlichen Angst darstellt,<sup>569</sup> wird die Gorgo von ihr zur Repräsentantin der Frauen umgestaltet: „Es reicht Medusa ins Gesicht zu schauen, um sie zu sehen: Und sie ist nicht tödlich. Sie ist schön und sie lacht“<sup>570</sup>. Dabei meint Cixous nicht bloß, dass der Mann sich von der blinden Angst vor der Weiblichkeit befreien soll, sondern auch – und das ist viel wichtiger – die Frau soll sich selbst ins Gesicht sehen, ihre eigene Identität anerkennen, den Mut haben, die männlichen Gebote zu durchbrechen und den angeblichen „schwarzen Kontinent“<sup>571</sup>, also sich selbst, zu erforschen.

Zwar räumt Cixous ein, dass es auch Männer gibt, die keine Angst vor der Weiblichkeit haben, aber ihre Anzahl ist gering. In der Mehrzahl deutet Cixous die Männer, die die Frauen mit ihrem gefährvollen Mythos locken und zugleich bedrohen, daher als Sirenen.<sup>572</sup> Die Sirenen, die wie Medusa und die Sphinx als provozierende „unheimliche[.] Mischwesen“<sup>573</sup> die Faszination für die Frauen und zugleich die Angst vor ihnen symbolisieren, kommen bei Cixous also auch zu einer Umdeutung.

---

<sup>564</sup> Ebd., S. 42.

<sup>565</sup> Ebd., S. 50.

<sup>566</sup> Vgl. ebd.

<sup>567</sup> Ebd., S. 42.

<sup>568</sup> Vgl. ebd.

<sup>569</sup> Vgl. ebd., S. 50.

<sup>570</sup> Ebd.

<sup>571</sup> Ebd.

<sup>572</sup> Vgl. ebd.

<sup>573</sup> Stephan, *Musen & Medusen*, S. 60.

Vor den Männer-Sirenen soll die Frau einerseits keine Angst haben, sich andererseits aber vor ihrem betrügerischen Singen schützen.<sup>574</sup> Auch die heldenhafte Figur von Perseus, der im griechischen Mythos Medusa enthauptet, deutet Cixous als ängstlichen Mann um, der zitternd vor der Feindin zurückweicht – eine Angst, die laut Cixous unnötig wäre, denn Medusa, d. h. die Weiblichkeit, soll ihr zufolge nicht mit dem Tod verbunden werden. Ganz im Gegenteil: In einem Interview sieht Cixous in Medusa jene Kräfte, die gegen die „Armee[.] des Todes“<sup>575</sup> antreten sollen. Aus der mythisierten, tödlichen Weiblichkeit wird die schöne, selbstbewusste Frau, das Symbol des Lebens.

Da die Frau sich laut Cixous in der jahrtausendelangen männlichen Tradition stets im „Unten“<sup>576</sup> und „Draußen“<sup>577</sup> der Kultur befindet, gilt es als besonders wichtig, dass sie die männliche „Lug- und Trugmaschinerie ruiniert“<sup>578</sup> und ihre eigene, neue Geschichte schreibt. In dieser Hinsicht ist es von höchster Notwendigkeit, eine neue weibliche Schrift zu erfinden, die zur „Umgestaltung der sozialen und kulturellen Strukturierungen“<sup>579</sup> beitragen und einen Ausweg aus dem Labyrinth der männlichen Sprachdominanz weisen soll. Cixous geht davon aus, dass die Frau, die „mit weißer Tinte“<sup>580</sup> (Muttermilch) schreibt, zu ihrem Körper zurückfinden muss, den ihr der Mann mit der Erfindung des Schamgefühls geraubt hat.<sup>581</sup> Da der Körper eine unentbehrliche Rolle beim Sprechen der Frau spielt, bleibt eine „Frau ohne Körper“<sup>582</sup> stumm und blind, was zu ihrer Instrumentalisierung durch die männliche Gesellschaft führt. Daher gilt es als erster Schritt bei der Etablierung einer weiblichen Schreibweise, dass die Frau die von der männlichen Gesellschaft beigebrachten Sexualitätstabus durchbricht, damit sie ihren Körper als „singendes Fleisch“<sup>583</sup> zum Sprechen bringen kann. Wie Gertrude Postl es formuliert, gibt es für Cixous „keinen Geist ohne Körper, keine Kultur ohne Natur [...] und vor allem keinen Körper ohne Sprache und keine Sprache ohne den Körper“<sup>584</sup>.

Die Fähigkeit, durch den Körper zu sprechen, hält Cixous für einen der wichtigsten

---

<sup>574</sup> Vgl. Cixous, *Das Lachen der Medusa*, S. 50.

<sup>575</sup> Cixous, Hélène/Schäfer, Elisabeth: *Medusas ‚Changeance‘*. Ein Interview mit Hélène Cixous. In: Hutfless u. a., *Das Lachen der Medusa*, S. 190.

<sup>576</sup> Cixous, *Das Lachen der Medusa*, S. 41.

<sup>577</sup> Ebd.

<sup>578</sup> Ebd., S. 47.

<sup>579</sup> Ebd., S. 43.

<sup>580</sup> Ebd., S. 46.

<sup>581</sup> Vgl. ebd., S. 51.

<sup>582</sup> Ebd., S. 44.

<sup>583</sup> Ebd., S. 55.

<sup>584</sup> Postl, *Eine Politik des Schreibens und des Lachens*, S. 28.

Unterschiede zwischen den beiden Geschlechtern. Da der Mann zum einen die „Logik der gesprochenen Rede“<sup>585</sup> von der „Logik des Textes“<sup>586</sup> trennt, zum anderen den Penis als das einzige Zentrum des Körpers bzw. der Sexualität betrachtet,<sup>587</sup> zeichnen er und seine Schrift sich durch Steifheit, Abgeschnittenheit und Begrenztheit aus.<sup>588</sup> Das „vernunft- und subjekt-zentrierte Schreiben der männlichen Tradition“<sup>589</sup> macht das Schreiben zur „Veräußerung des Selbst“<sup>590</sup> und zur „Manifestation eigenen Denkens“<sup>591</sup>. Im Gegensatz dazu ist die Frau in der Lage, die Logik ihres Denkens und ihrer Rede mit dem Fleisch „lebend“<sup>592</sup> auszudrücken, so dass sie selbst mit ihrem Sprechen eins wird. Auf die gleiche Weise kann es ihr gelingen, die geschriebene Sprache mit der gesprochenen zu vereinen.<sup>593</sup> Mit der Fähigkeit, das Teilhaben des Triebes sowie „die Lust und das Genießen des weiblichen Körpers“<sup>594</sup> in das Wort zu integrieren, bringt die Frau ihren Körper zum Singen und schreibt ihre eigene Geschichte in die Geschichte der Weiblichkeit ein – anders als die „triebfeindliche[n] Abwehrmechanismen“<sup>595</sup> des Mannes. Dieses „besondere Verhältnis zur Stimme“<sup>596</sup> soll es der Frau ermöglichen, als Subjekt in eine neue Geschichte einzutreten, die „anderswo“<sup>597</sup> als die phallogozentrische Geschichte stattfindet.

Damit meint Cixous jedoch nicht, dass die Frau ihre weibliche Identität leugnen soll, um das Streben des Mannes nach einer Herrschaftsposition zu wiederholen.<sup>598</sup> Im Gegensatz dazu wird vielmehr die Differenz zwischen den Geschlechtern bzw. zwischen der männlichen und der weiblichen Schrift unterstrichen, indem man sie nicht „verwischt oder verschmilzt, sondern [...] sie sichtbar werden lässt und dadurch in einen nicht-dialektischen, produktiven Austausch überführt“<sup>599</sup>. Beispielsweise weist Cixous auf die Mutterrolle hin, die in jeder Frau mehr oder weniger existiert. Die Mutter in der Frau fungiert nicht nur als „Ursprung“<sup>600</sup> und „Raum für

<sup>585</sup> Cixous, Das Lachen der Medusa, S. 45.

<sup>586</sup> Ebd.

<sup>587</sup> Vgl. ebd., S. 54.

<sup>588</sup> Vgl. ebd., S. 45, 54.

<sup>589</sup> Postl, Eine Politik des Schreibens und des Lachens, S. 28.

<sup>590</sup> Ebd.

<sup>591</sup> Ebd., S. 33.

<sup>592</sup> Cixous, Das Lachen der Medusa, S. 45.

<sup>593</sup> Vgl. ebd.

<sup>594</sup> Laqui èze-Waniek, Von weißer Tinte zu Medusas Schlangen, S. 135.

<sup>595</sup> Cixous, Das Lachen der Medusa, S. 46.

<sup>596</sup> Ebd.

<sup>597</sup> Ebd., S. 47.

<sup>598</sup> Vgl. ebd., S. 53.

<sup>599</sup> Postl, Eine Politik des Schreibens und des Lachens, S. 29. Vgl. auch ebd., S. 48.

<sup>600</sup> Cixous, Das Lachen der Medusa, S. 46.

Andere<sup>601</sup>, sondern auch als Urquelle jener Kraft und Liebe, die sie von anderen Frauen bekommen hat und nun anderen Frauen wieder geben kann. Das „Gebende-Begehren“<sup>602</sup> besitzend, kann die Frau sich von der männlichen Identität abgrenzen und wie die schöne, selbstbewusste Medusa über die männlichen Sehnsüchte und Ängste lachen, denn sie weiß

über Leben und das Verhältnis zwischen Triebökonomie und Ichführung, einiges mehr als jeder Mann. Im Unterschied zum Mann, dem so viel liegt an seinem Titel und seinen Wertpapieren, an seiner Börse, an Haupt, Krone und allem was mit seinem Oberhauptsein zusammenhängt, lacht die Frau nur über die Angst enthauptet (oder kastriert) zu werden, und sie wagt sich ohne das männliche Zittern ins Anonymat vor, mit dem sie zu verschmelzen weiß ohne zu vergehen: weil sie *gebend* ist.<sup>603</sup>

Angesichts der deutlichen Unterschiede zwischen Mann und Frau und der Überlegenheit der Frau in Hinsicht auf die ‚Körper-Sprache‘ erweist es sich als falsch, das weibliche Geschlecht dem männlichen oder aber die weibliche Schrift der männlichen unterzuordnen. Ebenso fehlerhaft ist die Gegenüberstellung der beiden Geschlechter bzw. der beiden Schriftsysteme sowie der Versuch, die bestehende Geschlechterdifferenz zu leugnen.<sup>604</sup> Um solche Fehler zu vermeiden, versucht Cixous, den Begriff ‚Bisexualität‘ neu zu definieren. Anstatt der klassischen Definition, die die Geschlechterdifferenz unter dem Einfluss der Lehre der Kastrationsangst als Mangel und Schreckensvision vertuscht, versteht Cixous die aus feministischer Perspektive betrachtete Bisexualität als „Suche in sich, für sich, nach dem Zugewesen sein beider Geschlechter“<sup>605</sup>. Bei dieser „andere[n] Sexualität“<sup>606</sup> handelt es sich nicht um Ausblenden der Geschlechterdifferenz oder das Ausschließen eines der beiden Geschlechter, sondern um Austausch und harmonische Koexistenz des einen mit dem anderen<sup>607</sup> – die Unterschiede zwischen den beiden soll nicht mehr zu „Kampf- Ausschluß- oder sonstigen Tötungshaltungen“<sup>608</sup> führen, sondern vielmehr zu friedlichen Begegnungen und der „Verwandlung des Selben ins Andere und ins Zwischen“<sup>609</sup> – dem Merkmal der weiblichen Existenz. Für Cixous ist

---

<sup>601</sup> Ebd.

<sup>602</sup> Ebd., S. 59.

<sup>603</sup> Ebd., S. 54.

<sup>604</sup> Vgl. ebd., S. 48-49.

<sup>605</sup> Ebd., S. 49.

<sup>606</sup> Ebd.

<sup>607</sup> Vgl. ebd., S. 48.

<sup>608</sup> Ebd.

<sup>609</sup> Ebd.

der „Übergang zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit“<sup>610</sup> fließend, „denn so scharf ist nichts voneinander geschieden“<sup>611</sup>.

Das ‚Dazwischensein‘ bedeutet auch, dass die Frau als bisexuell bezeichnet werden kann. Im Vergleich zum Mann, der wegen seiner phallogozentrischen Monosexualität nach der einzigen Wahrheit strebt und Opfer fordert,<sup>612</sup> zeichnet sich die bisexuelle Weiblichkeit durch das Potenzial zur Vervielfältigung aus, die mit dem Begehren sowohl auf den eigenen als auch auf den anderen Körper wirkt.<sup>613</sup> Da der weibliche Körper frei von den oben ausgeführten männlichen Sehnsüchten und Begrenzungen ist, ist er durch Grenzen- und Endlosigkeit gekennzeichnet. In diesem Sinne ist der weibliche Körper mit dem Kosmos zu vergleichen, der sich als Ganzheit in die Unendlichkeit ausdehnt, alle Sterne als gleichberechtigte Teile in sich vereinend, ohne jene Zentralisierung oder Hervorhebung eines einzelnen Teilstücks (der Sonne), die mit dem Penis-Kult des Mannes zu vergleichen ist.<sup>614</sup> Der aus diesem unendlichen Körper entstandenen weiblichen Schrift verleiht Cixous beinahe mythischen Charakter:<sup>615</sup> Sie ist klingend, fliegend,<sup>616</sup> umstürzend, unendlich weiterführend, ermöglichend, tolerierend, stets bewegend und ändernd; für sie gibt es keine Grenze, keinen Tod.<sup>617</sup> In dieser idealisierten weiblichen Schrift verschmelzen der eine und der andere, verschwindet die Grenze zwischen Mann und Frau (Laquière-Waniek spricht von einem „weiblichen Schreiben *mit-ohne* Phallus“<sup>618</sup>), zwischen mir, dir und ihm,<sup>619</sup> zwischen dem Selbst und dem Anderen.<sup>620</sup> Auch die Grenze von Gattungen soll verschwinden: Das weibliche Schreiben soll nämlich „gleichzeitig Autobiographie, Kommentar, feministisches Manifest, politisches Traktat, philosophischer Diskurs, Narration, Poesie und Gesang“<sup>621</sup> sein. Die auf der

---

<sup>610</sup> Cixous, Weiblichkeit in der Schrift, S. 71.

<sup>611</sup> Ebd.

<sup>612</sup> Vgl. Cixous, Das Lachen der Medusa, S. 49.

<sup>613</sup> Vgl. ebd.

<sup>614</sup> Vgl. ebd., S. 54.

<sup>615</sup> Tatsächlich verbindet Cixous die weibliche Schrift mit „eine[r] bestimmte[n] Art Mythos“. Für sie ist diese eine „lebendige“, „unfaßbare“ Schrift, „die die der Schauplätze des Unbewußten, des Phantasmas sein wird, die Schrift bestimmter, mehr oder weniger entwickelter Mythen“ (Cixous, Weiblichkeit in der Schrift, S. 23). Ihr wird jedoch eine „Idealisierung und Romantisierung des weiblichen Körpers“, eine „Glorifizierung von Mutterschaft“ und ein „unbegründete[r] Utopismus“ gegenüber den „konkreten Lebensbedingungen von Frauen“ vorgeworfen. (vgl. Postl, Eine Politik des Schreibens und des Lachens, S. 25-26).

<sup>616</sup> Claudia Simma zufolge sind *aile* „Flügel“ und *elle* „sie“ „im Französischen homophon – ein Wortspiel rund um Fliegen und seine Bezüge zu Weiblichkeit“ (Vgl. Simma, Claudia: Medusas diebische Vergnüßen. In: Hutfless u. a., Das Lachen der Medusa, S.73-80, hier: S. 75).

<sup>617</sup> Vgl. Cixous, Das Lachen der Medusa, S. 53, 55.

<sup>618</sup> Laquière-Waniek, Von weißer Tinte zu Medusas Schlangen, S. 147.

<sup>619</sup> Vgl. Cixous, Das Lachen der Medusa, S. 55.

<sup>620</sup> Postl, Eine Politik des Schreibens und des Lachens, S. 33.

<sup>621</sup> Ebd., S. 34.

Anerkennung der Geschlechterdifferenz beruhende „andere Liebe“<sup>622</sup> soll die Frau befähigen, den Kreislauf des Todes zu überwinden, eine „offene Genealogie“<sup>623</sup> zu begründen und mit dem weiblichen Text die Geschichte des Lebens – eine Alternative zur männlichen Geschichte und zum patriarchalen Mythos – zu schreiben:

Es ist nicht unmöglich: und das ist es was das Leben am Leben erhält, eine Liebe, die nicht dies friedlose Begehren unterhält das sich vor Mangel schützt und sucht sich Fremdartiges anzugleichen, es der Schuldigkeit zu überweisen oder es zu vernichten, sondern die sich über vervielfältigenden Austausch freut. Wo sich die Geschichte noch als Geschichte des Todes im Kreis dreht, tritt sie nicht ein. Gegensätzlichkeit, hierarchisierender Austausch, Ringen um Herrschaft das nur immer mit mindestens einem Tod endet [...], das alles gehört in eine von phallogozentrischen Werten bestimmte Zeit. Daß diese Zeit noch eine Gegenwart besitz, hindert die Frau nicht daran anderswo die Geschichte des Lebens zu beginnen. Anderswo gibt sie.<sup>624</sup>

Die Androgynität der Frau und die Missbilligung der Dualisierung von beiden Geschlechtern spricht Cixous auch im Interview *Medusas ‚Changeance‘* an,<sup>625</sup> in dem das Schicksal dieser mythischen Figur mit dem Schicksal aller Frauen parallelisiert wird. Auch für Stephan ist Medusa – wie Medea und Andromeda, auf die die „erste Silbe ihres Namens verweist“<sup>626</sup> – typisches Objekt der „Eroberungs- und Kolonisierungsunternehmen“<sup>627</sup> der männlichen Helden.<sup>628</sup> Auf die Leiche solcher weiblichen Opfer gründen sich die „statische[n] Zivilisationen“<sup>629</sup>. Auf die Frage, ob die Zeit von Medusa und ihrem Schreiben endlich ist, erwidert Cixous, dass es „kein letztes Ende“<sup>630</sup> geben wird; Inge Stephan drückt diese Unendlichkeit direkt mit der Parole „Viva Medusa!“<sup>631</sup> aus. Cixous zufolge sind zwei Seiten in Medusa zu beobachten: Einerseits befindet sich immer im Wandel, was zu einem unterschiedlichen Namen und Aussehen in verschiedenen Zeiten führt, andererseits sind im Prozess des Wandels gewisse Konstanten zu erkennen, die garantieren, dass Medusa immer wiedererkannt wird.<sup>632</sup> Obwohl Medusa von einer Epoche zur anderen, von einer Kultur zur anderen reist, ist stets etwas, das Cixous „de[n] Geist

---

<sup>622</sup> Hutfless u. a.: Vorwort, S. 17.

<sup>623</sup> Ebd.

<sup>624</sup> Cixous, *Das Lachen der Medusa*, S. 59-60.

<sup>625</sup> Vgl. Cixous/Schäfer, *Medusas ‚Changeance‘*, S. 183-184.

<sup>626</sup> Stephan, *Musen & Medusen*, S. 61.

<sup>627</sup> Ebd.

<sup>628</sup> Vgl. ebd., S. 5, 61. Vgl. dazu auch: Geary, *Am Anfang waren die Frauen*, S. 13: „[I]n den Ursprungsberichten, die uns erhalten geblieben sind, waren die Frauen in hohem Maße der ideologischen Agenda der Männer unterworfen. Wenn Frauen am Anfang vorkamen, starben sie häufig eines gewaltsamen Todes, so daß sich eine angemessene, männliche Zivilisation entwickeln konnte.“

<sup>629</sup> Stephan, *Musen & Medusen*, S. 6.

<sup>630</sup> Cixous/Schäfer, *Medusas ‚Changeance‘*, S. 187.

<sup>631</sup> Stephan, *Musen & Medusen*, S. 1, 11.

<sup>632</sup> Vgl. Cixous/Schäfer, *Medusas ‚Changeance‘*, S. 182-183.



Medusa oder die Dringlichkeit Medusa oder die Tragödie Medusa<sup>633</sup> nennt, erhalten geblieben – eine Mischung von Aktualisierungsmöglichkeit und Konstanz der Kernbestände, die leicht an Blumenbergs Mythostheorie erinnert.<sup>634</sup> So sieht Cixous in den Eumeniden im Stück von Sophokles die „alte[n] Medusen“<sup>635</sup>, deren Kampf gegen den Aufschwung der männlichen Staatsordnung mit der totalen Niederlage endet. Trotzdem erscheinen immer wieder Medusen mit verschiedenen Namen und Aussehen; die Geschichte von „Medusa und ihre[n] Artgenossinnen“<sup>636</sup> geht immer weiter und kennt kein Ende, wie der anfangs- und endlose Mythos.

Der Grund für die endlose Auferstehung von Medusa<sup>637</sup> liegt Cixous zufolge darin, dass das Schicksal der Frau allen Verbesserungen ihrer Situation zum Trotz noch immer von Negation und Repression überschattet ist. Durch die beständige Verbesserung steigt ihr zufolge sogar die Gefahr, dass Frauen mit dem heutigen Zustand zufrieden sind und daher vergessen, weiter zu kämpfen.<sup>638</sup> In der Sehnsucht nach dem ‚Ende‘ des Kampfes kommt Cixous zufolge der Todestrieb zum Ausdruck, der sich im endlosen Leben verbirgt.<sup>639</sup> Medusa, zum Symbol des Lebens umgedeutet, soll mit der Hilfe der Musen gegen die Gewalt des Todes kämpfen – ein Bündnis von Frauen und ihrem Schreiben also, welches das anfangs- und endlose Ringen um das Leben fortsetzen soll. Ebenso weitergeführt werden soll die Wandlung von Medusa, obwohl sich ihr Bild bereits vom schrecklichen, tödlichen Monster bis zur charmanten, lachenden Frau gravierend verändert hat.

Als Beispiel der namenlosen Frauen, der von den Männern Geschriebenen, Gesungenen, Verborgenen und Verdrängten nennt Cixous auch die mythischen Figuren Kore und Eurydike.<sup>640</sup> Für Cixous ist Kore, deren Name mit der Bedeutung „junges Mädchen“<sup>641</sup> allgemeingültig ist, als Vertreterin aller namenlosen Frauen „von Abwesenheit bedroht“<sup>642</sup>. Erst nach ihrer Entführung und Vergewaltigung durch einen Mann (Hades) bekommt sie einen eigenen Namen Persephone.<sup>643</sup> Zugleich hebt Cixous die Geschichte von Persephones Mutter Demeter auf der Suche nach ihrer

---

<sup>633</sup> Ebd., S. 182.

<sup>634</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>635</sup> Cixous/Schäfer, Medusas ‚Changeance‘, S. 186.

<sup>636</sup> Ebd.

<sup>637</sup> Vgl. ebd.

<sup>638</sup> Vgl. ebd., S. 183.

<sup>639</sup> Vgl. ebd., S. 187-188.

<sup>640</sup> Vgl. Cixous, Weiblichkeit in der Schrift, S. 22-30, 58ff.

<sup>641</sup> Ebd., S. 28.

<sup>642</sup> Ebd.

<sup>643</sup> Vgl. ebd., S. 75.

Tochter Persephone hervor, denn darin zeigt sich, dass „der Kontakt zwischen diesen Frauen nie unterbrochen war“<sup>644</sup>, während Demeters enge Verbindung mit der Erde und der körperlichen Bewegung „für die weibliche Schrift charakteristisch ist“<sup>645</sup>. Ebenfalls abwesend ist Orpheus’ Geliebte Eurydike,<sup>646</sup> die als „ein zu verlierendes, verlorenes Objekt“<sup>647</sup> des männlichen Gesangs fungiert und daher immer „hinter dem Rücken“<sup>648</sup> und „im Schatten“<sup>649</sup> des Mannes bleibt. Diese passiven Frauenbilder stehen im Kontrast zu Medusa, der selbstbewussten „Frau-mit-Namen“<sup>650</sup>. Zum Ziel der weiblichen Subjektivität führt wiederum das weibliche Schreiben, denn mit Namen ist „[d]iejenige, die schreibt“<sup>651</sup>, und „Eurydike müsste schreiben, damit sie nicht auf die passive Position des Trägers und der Stütze reduziert bleibt“<sup>652</sup>.

### 2.3.2 Luce Irigaray: Die geopfert Frauen im Mythos und die weibliche Genealogie

Anders als der Medusa-Essay von Cixous, in dem einer mythischen Figur symbolische Bedeutung verliehen wird, liefert Luce Irigaray in ihren Aufsätzen Neuinterpretationen von weiblichen Figuren im konkreten mythischen Kontext. So wird das Schicksal der Frauen im Allgemeinen durch einige Repräsentantinnen im Mythos dargestellt, die in der Rolle von Mutter, Tochter oder Schwester auftreten. Zu diesen Frauen gehören z. B. Demeter, Kore/Persephone,<sup>653</sup> Klytāimnestra und Antigone.

Bei der feministischen Theorie Irigarays spielt der Begriff der weiblichen Genealogie eine zentrale Rolle, deren Zerstörung „in den griechischen Mythen und Tragödien auf vielfältige Weise zum Ausdruck“<sup>654</sup> kommt. Nach Irigarays Ansicht repräsentiert die griechische Liebesgöttin Aphrodite jene Liebe, in der sich Fleisch und Geist, Mann und Frau vereinigen und trotz der geschlechtlichen Differenz eine kosmische Harmonie bilden. Dadurch gelingt die Göttin zur weiblichen Zärtlichkeit

---

<sup>644</sup> Ebd., S. 85.

<sup>645</sup> Ebd., S. 82.

<sup>646</sup> Vgl. ebd., S. 98.

<sup>647</sup> Ebd., S. 74.

<sup>648</sup> Ebd., S. 59.

<sup>649</sup> Ebd.

<sup>650</sup> Ebd., S. 67.

<sup>651</sup> Ebd., S. 75.

<sup>652</sup> Ebd., S. 107.

<sup>653</sup> Zum Mythos von Demeter und Kore/Persephone vgl. auch Rosenkranz-Kaiser, *Feminismus und Mythos*, S. 141-145.

<sup>654</sup> Irigaray, *Die Zeit der Differenz*, S. 128.

(*philotes*), die der Liebe sowohl menschliche als auch göttliche Züge verleiht.<sup>655</sup> Diese Zärtlichkeit der Liebe wird jedoch durch die einseitige Betonung der elementaren männlichen Sexualität zerstört, was zu einem primitiven Chaos führt. Dabei geht die „wechselseitige Liebe zwischen zwei Menschen“<sup>656</sup> verloren und die Frauen werden zu Mutterschaft, Unterwerfung und zum Vergessen ihrer Selbst gezwungen.<sup>657</sup>

Die Mutterschaft der Frau hat wiederum zwei Seiten: Einerseits fordert sie die Frau dazu auf, ihre mütterliche Genealogie zu vergessen und durch die Gründung der Familie und das Gebären der Kinder die männliche Genealogie fortzusetzen. Diese Zerstörung der weiblichen Genealogie führt hauptsächlich dazu, dass die Frau die Beziehung zu ihrer Mutter auslöscht. So sind die Frauenfiguren, die Irigaray als Beispiel nennt, entweder mutterlos oder von ihren Müttern getrennt: Aphrodite, Iphigenie, Antigone, Eva und Maria. Da der Mythos der Ausdruck der Geschichte in einer imaginierten Erzählung ist, die „enger mit den weiblichen und matrilinearen Traditionen verbunden“<sup>658</sup> ist, stellt er also zum einen die Unterwerfungsgeschichte der Frau unter die männliche Genealogie dar. Zum anderen aber – das ist die zweite, verborgene Seite der Mutterschaft – birgt er die Möglichkeit, dass die Frau die Verbindung mit ihrer Mutter und den anderen Frauen wieder herstellt.<sup>659</sup>

In diesem Sinne bildet Irigaray zufolge der Mythos um Demeter und Kore/Persephone „[d]as schönste Beispiel für das Werden der Mutter-Tochter-Beziehung“<sup>660</sup>. Bezüglich der Frage, ob die Tochter von Zeus und Demeter an ihrer Entführung durch Hades selbst schuld ist, sieht Irigaray in den unterschiedlichen Versionen des Mythos eine Verschiebung der Verantwortung vom Mann auf die Frau und eine Umdeutung des Mythos von Seiten der patriarchalen Kultur.<sup>661</sup> Während die frühere Version Kore als Opfer des Verbrechens darstellt, machen die späteren Versionen sie selbst für ihre Entführung verantwortlich und schildern sie eher als eine Männerverführerin wie die biblische Eva.<sup>662</sup> Als Anhängerin der vorpatriarchalen Deutungsweise hält Irigaray dies natürlich für ein

---

<sup>655</sup> Vgl. ebd., S. 122-123.

<sup>656</sup> Ebd., S. 127.

<sup>657</sup> Vgl. ebd., S. 123, 126-127.

<sup>658</sup> Ebd., S. 130.

<sup>659</sup> Vgl. ebd., S. 128-129.

<sup>660</sup> Ebd., S. 129.

<sup>661</sup> Vgl. ebd., S. 130-131.

<sup>662</sup> Vgl. ebd.

Zeichen der Ablösung der „Matrilinearität von der Patrilinearität“<sup>663</sup>.

Für Irigaray bedeuten die Entführung von Kore und die Einwilligung von Zeus, seine Tochter dem Herrn der Unterwelt zur Ehefrau zu geben, dass das Schicksal der Frauen von den Männern bzw. männlichen Göttern bestimmt wird.<sup>664</sup> Gerburg Treusch-Dieter hält die Tat ebenso für einen „bewilligte[n] Raub“<sup>665</sup>, der „jede Freiwilligkeit“<sup>666</sup> des Mädchens ausschließt und es damit zum reinen „Objekt des Systems“<sup>667</sup> macht. Um die „männliche, göttliche Allmacht“<sup>668</sup> im Machtkampf zwischen den Göttern der ursprünglichen Gewaltenteilung zu gewinnen, opfert Zeus sowohl die Jungfräulichkeit seiner Tochter als auch die Liebe zwischen der Mutter Demeter und der Tochter Kore. Damit wird aus dem Mädchen eine Ware, deren Schicksal vom Handel zwischen den Männern abhängig ist und deren eigene weibliche Identität völlig ausgelöscht wird.<sup>669</sup> Kore wird zu einem „Exempel der Unterwerfung [...], an dem sich alle Frauen in ihrer Knechtung, in ihrem aufgeschobenen Tod, zu orientieren haben“<sup>670</sup>. Die patriarchale Kultur hat die Verbindung zwischen der Tochter und ihrer Mutter abgeschnitten, wie auch das Einwirken von Hades und Zeus auf Kore, jene von Demeter getrennt und sie zu einem Leben in der Unterwelt verpflichtet haben. Dabei bleibt sowohl der Mutter als auch der Tochter keine Alternative als ein „wollende[s] Muß“<sup>671</sup>. Der Raub des Mädchens ohne das Einverständnis von ihr selbst und ihrer Mutter ist zudem verbunden mit einem Sprechverbot dieser Frauen, das dazu führt, dass Mutter und Tochter ihre weibliche Identität verlieren bzw. vergessen und sich der männlichen Macht und der patriarchalen Ordnung unterwerfen.<sup>672</sup> So ist das Patriarchat auf Verbrechen gegründet,

---

<sup>663</sup> Ebd., S. 132.

<sup>664</sup> Vgl. ebd., S. 131.

<sup>665</sup> Treusch-Dieter, Gerburg: Der Mythos von Demeter und Kore. Zur Dramaturgie des „bewilligten Raubs“. In: Schaeffer-Hegel u. a., Mythos Frau, S. 176-212, hier: S. 178. Treusch-Dieter weist darüber hinaus auf eine Verbindung von „Hochzeit und Tod, von Liebesakt und Gewaltakt, von Frau und Grabmal“ (S. 195) im Raub der Kore sowie eine „Umwertung der Gottesgebälerin zur Gottesnährerin“ bei Demeter als Folge der männlichen Selbstgeburt hin (S. 180-186). Uwe Wittmeyer betrachtet den „lebendigen Tod“ als Kennzeichen der weiblichen Welt und ein „sterile[s], unlebendige[s]“ ewiges Leben als das der männlichen. Daher hält er Persephone für das „Endzeitwesen“ auf weiblicher Seite und Zeus für jenes auf männlicher Seite (vgl. Wittmeyer, Uwe: Dionysos – ein Mittler im Geschlechterkampf? In: Schuppener, Georg/Tetzner, Reiner (Hrsg.): Frauen im Mythos. Leipzig: Arbeitskreis für Vergleichende Mythologie e. V. 1999, S. 59-80, hier: S. 60-62).

<sup>666</sup> Ebd.

<sup>667</sup> Ebd.

<sup>668</sup> Irigaray, Die Zeit der Differenz, S. 132.

<sup>669</sup> Vgl. ebd., S. 132-133.

<sup>670</sup> Treusch-Dieter, Der Mythos von Demeter und Kore, S. 200.

<sup>671</sup> Ebd., S. 212.

<sup>672</sup> Vgl. Irigaray, Die Zeit der Differenz, S. 140-141.

auf dem Raub und der Verletzung der Jungfräulichkeit des Mädchens und ihrer Nutzung für einen Handel zwischen Männern, [...] Auf dieser Ursprungsschuld errichtet das Patriarchat seinen Himmel und seine Unterwelt. Dem Mädchen zwingt es Schweigen auf. Es hat ihren Körper von ihrer Sprache, ihre Lust von ihrem Sprechen getrennt. Es zieht sie in die Welt der männlichen Triebe, eine Welt, in der sie unsichtbar und blind für sich selbst, für ihre Mutter, für die anderen Frauen geworden ist, [...] Das Patriarchat hat auf diese Weise den kostbarsten Ort der Liebe und ihrer Fruchtbarkeit zerstört: die Beziehung zwischen Mutter und Tochter, [...] Diese Beziehung trennt die Liebe nicht vom Begehren, den Himmel nicht von der Erde, und sie kennt keine Unterwelt.<sup>673</sup>

Anders als die durch Trennung und Dualisierung gekennzeichnete patriarchale Kultur kann die ganzheitliche Mutter-Tochter-Beziehung der Frau dabei helfen, ihre eigene Identität zu bewahren und sich von der Herrschaft der Männer zu befreien. Um dieses Ziel zu erreichen, muss die unterbrochene weibliche Genealogie wieder hergestellt werden.<sup>674</sup> Beim Demeter-Kore-Mythos stellt Irigaray fest, dass sich die hilflose Mutter nach der Entführung der Tochter niemals an ihre Mutter gewendet hat – sie ist also wie die oben genannten Frauenfiguren im Mythos mutterlos und hat ihre mütterliche Genealogie vergessen.<sup>675</sup> Die Tragödie der Tochter Kore würde auch nicht passieren, wenn sie nicht von ihrer Mutter getrennt wäre, die zugleich die mythische Identität der ‚Mutter Erde‘ innehat. Diese Zerstörung der weiblichen Genealogie führt Irigaray auf die männliche Intrige zurück, an der auch Freud mit seinen psychoanalytischen Theorien teilgenommen habe. Dieser habe nämlich die „Abwendung der Tochter von der Mutter, de[n] Hass[.] zwischen ihnen“<sup>676</sup> als Notwendigkeit propagiert und damit zur Errichtung der männlichen Ordnung beigetragen.

Gegen die These Freuds, dass die Bedeutsamkeit der Mutter vom Vater abgelöst werden und die Tochter sich von der Mutter distanzieren muss, hält Irigaray an der Fortsetzung der Mutter-Tochter-Beziehung fest.<sup>677</sup> Während der Sohn nach der Lösung seiner Beziehung mit der Mutter strebt, ist die Tochter in der Lage, mit ihrer Mutter zu koexistieren, weil sie von Natur aus Mutter ist und sich wie die Erde „fruchtbar und nährend“<sup>678</sup> gegenüber ihrer Mutter verhalten kann. Um eine solche harmonische Koexistenz mit der Mutter herzustellen, soll das Mädchen zuerst die von Männern zugeschriebene Rolle als Ware, Pfand und Opfer ablegen. So schlägt Irigaray vor, das Mädchen soll sich immer an seine eigene, selbstständige Identität

---

<sup>673</sup> Ebd., S. 141.

<sup>674</sup> Vgl. ebd., S. 139.

<sup>675</sup> Vgl. ebd., S. 135.

<sup>676</sup> Ebd., S. 139.

<sup>677</sup> Vgl. ebd.

<sup>678</sup> Ebd., S. 140.

erinnern und die falsche Vorstellung loswerden, dass sie eine Ware im Handel der Männer ist.<sup>679</sup> Um die reale Freiheit zu gewinnen, die anders als die „oberflächliche Freiheit“<sup>680</sup> in der patriarchalen Ordnung ist, muss das Mädchen ihre Sprach- und Denkfähigkeit sowie die Liebe bewahren, die sie mit ihrer Mutter verbindet. Die Aufrichtung der durch die Männer zerstörten kulturellen Pfeiler – „die Mutter-Tochter-Beziehung und die Achtung der weiblichen Rede und der weiblichen Jungfräulichkeit“<sup>681</sup> – soll nach Irigarays Ansicht die Welt von der männlichen Kultur zurückerobern, wie die Rückkehr Kores von der Unterwelt zu ihrer Mutter.

Ebenfalls auf die weibliche Genealogie bezieht sich Irigarays Interpretation eines anderen Mythos, und zwar desjenigen der Orestie. Anstatt auf die Opferung der Mutter-Tochter-Beziehung wird hier der Schwerpunkt auf die Opferung der Mutter gelegt; Irigaray geht davon aus, dass die patriarchale Gesellschaft und männliche Kultur auf einem archaischen Mord an der Mutter beruht.<sup>682</sup> Als Beispiel dieses Ursprungsmordes nennt Irigaray die Orestie, in der Klytaimnestra von ihrem Sohn getötet wird. Bemerkenswert ist Irigarays Kommentar zu dieser mörderischen Frau, die ihrer Meinung nach, weit entfernt vom typischen „Bild der Jungfrau-Mutter, das man uns seit Jahrhunderten anbietet“<sup>683</sup>, aus Leidenschaft das Verbrechen – den Mord ihres Mannes Agamemnon – begangen hat. Hier lässt sich eine Parallele zu Medea erkennen, die ebenfalls einen ‚Mord aus Leidenschaft‘ verübt hat und somit keinesfalls als ‚gute Mutter/Frau‘ kategorisiert werden kann. Wie die Rehabilitierungsversuche der modernen Medea-Sympathisantinnen versucht auch Irigaray, Klytaimnestras Mord an ihrem Ehemann zu rechtfertigen: Ihr Mann, der zuerst ihre Tochter Iphigenie opfert, dann in den Krieg zieht, ohne Nachricht zu geben, und schließlich mit einer Geliebten zurückkehrt, sollte eigentlich eher die Verantwortung tragen als die eifersüchtige und ängstliche Frau.<sup>684</sup>

Daher lässt sich Orests Muttermord nicht so leicht rechtfertigen: Irigaray zufolge tötet er Klytaimnestra, „weil es die Vorherrschaft des Gott-Vaters und dessen Aneignung der archaischen Potenzen der Mutter-Erde fordern“<sup>685</sup>. Der Sohn begeht den Muttermord also nicht nur aus Rache für den Vater, sondern vielmehr als

---

<sup>679</sup> Vgl. ebd., S. 137.

<sup>680</sup> Ebd.

<sup>681</sup> Ebd., S. 142.

<sup>682</sup> Vgl. Irigaray, Körper an Körper mit der Mutter, S. 99.

<sup>683</sup> Ebd.

<sup>684</sup> Vgl. ebd., S. 99-100.

<sup>685</sup> Ebd., S.100.

symbolische Ablösung des Mutterrechts durch die patriarchale Macht. Darüber hinaus bezeugt die Tatsache, dass der Sohn nach dem Mutttermord aus dem Wahnsinn gerettet wird, während die Tochter Elektra im Wahnsinn verbleiben muss, Irigaray zufolge die ungerechte Bevorzugung der männlichen Götter bei der Gründung einer patriarchalen Ordnung.<sup>686</sup> Die Erinnyen, die wie bei Cixous als Kämpferinnen gegen die männliche Macht gedeutet werden, müssen deshalb ihre Niederlage gegenüber Athene, der Vertreterin der Patriarchatsdienerinnen und Verkörperung des Vater-Sohn-Prinzips, hinnehmen.<sup>687</sup>

Darin sieht Irigaray die Konstanz und Aktualität des Mythos, denn die gleichen Geschehnisse finden im Mythos immer wieder statt. So erscheinen immer wieder Athenen,

hervorgegangen einzig und allein aus dem Kopf des Vater-Königs, die ganz und gar in seinem Dienst oder im Dienst der jeweiligen Machthaben stehen und die die Kämpfenden Frauen unter ihrem Heiligtum einkerkern, damit sie die Ordnung der Familien, die Ordnung der Stadt, die Ordnung überhaupt, nicht stören.<sup>688</sup>

Von solcher ‚ewigen Wiederkehr‘ betroffen ist auch der Mord an der Mutter bzw. das Opfer der ‚Fruchtbarkeit der Erde‘<sup>689</sup>, die von Vater und Sohn geopfert wird – ganz im Gegenteil zur Freudschen Lehre vom ‚Zerreißen des Vaters‘<sup>690</sup>. Nach Irigaray steht am Anfang des Lebens eines Kindes die Mutter, deren Körper als erster Körper, als erste Liebe und Geborgenheit für das Kind gilt. Körper an Körper mit der Mutter verfügt das Kind über eine glückliche Ganzheit, die als ‚die archaische Beziehung zum Körper der Mutter‘<sup>691</sup> bezeichnet wird. Diese ursprüngliche Beziehung wird jedoch vom Vater zerschnitten, der zur Errichtung seiner eigenen Macht das Körper-an-Körper-Sein des Kindes mit der Mutter verbietet.<sup>692</sup> Die Mutter, der die Rechte zur Erzeugung und Ernährung untersagt werden,<sup>693</sup> wird derartig dämonisiert und tabuisiert, dass alle Worte über das weibliche Geschlecht schmutziger Natur sind, so dass Angst und Abscheu vor der Frau geweckt werden.<sup>694</sup> Das als

---

<sup>686</sup> Vgl. ebd.

<sup>687</sup> Vgl. ebd., S. 100-101; Eisel, Ulrich: Brief an Gerburg Treusch-Dieter. In: Schaeffer-Hegel u. a., Mythos Frau, S. 213-229, hier: S. 220. Eisel betrachtet Athene als den ‚Vater in Frauengestalt‘, den ‚Geist in Naturform‘ und ‚eine Einheit von Vater und Frau‘.

<sup>688</sup> Irigaray, Körper an Körper mit der Mutter, S.101.

<sup>689</sup> Ebd., S.107.

<sup>690</sup> Vgl. ebd., S. 102-103.

<sup>691</sup> Ebd., S.102.

<sup>692</sup> Vgl. ebd., S. 104.

<sup>693</sup> Vgl. ebd., S. 103.

<sup>694</sup> Vgl. ebd., S. 107.

„verschlingende[s] Monstrum“<sup>695</sup> gestaltete Mutterbild, das an die mörderische Mutter Medea erinnert, trägt natürlich keineswegs dazu bei, die zerstörte „Öffnung der Mutter“<sup>696</sup> bzw. „Öffnung zur Mutter“<sup>697</sup> wieder herzustellen; die Jakobsleiter führt seitdem allein zum herrschenden Gott-Vater im Himmel und bietet keinen Rückkehrweg zur Mutter.

In dieser Hinsicht geht es in der Orestie um die gleiche Geschichte wie im Mythos von Demeter und Kore: Beide Mythen erzählen von der Errichtung der väterlichen Macht, die den Mord an der Mutter und die Opferung der Tochter voraussetzt. Hier wie dort endet die Geschichte mit dem Doppelverbrechen der Männer bzw. der männlichen Götter, mit der Ablösung durch die Patriarchat-unterstützenden Frauen bzw. Göttinnen, mit der Niederlage bzw. dem Untergang der Ur-Mütter und der Zerstörung der weiblichen Genealogie.<sup>698</sup> Wie bei Interpretation des Demeter-Kore-Mythos unterstreicht Irigaray die Notwendigkeit, die „weibliche Linie“<sup>699</sup>, die Identität der Frauen wiederzufinden, damit jene ihre Geschichte nicht vergessen, und die Geschichte der Frauen fortgeschrieben werden kann. Dabei stellt Irigaray fest, dass die Mutter-Tochter-Beziehung gut bewahrt werden muss, um den „Gott-Phallus“<sup>700</sup> zu bekämpfen. Dafür beschreibt sie folgende Methoden:

1.) Die Frau soll die Angst aus sich bannen, die die männliche Gesellschaft ihr beigebracht hat. Weder für die männliche „Wahn-Welt“<sup>701</sup> noch für den ursprünglichen Mord an der Mutter ist sie verantwortlich, die patriarchale Kultur gilt nicht als Kultur der Frauen. Daher braucht die Frau keine Angst zu haben vor sich selbst – dem dunklen Kontinent im männlichen Sinne – und vor der Welt, die ihr nicht gehört. Besser soll sie sich auf den Aufbau ihrer eigenen Welt und Kultur konzentrieren;<sup>702</sup>

2.) die Frau soll unbedingt vermeiden, die zur Gründung des Patriarchats geopfert Mutter noch einmal zu töten. Da die erste Liebe im Leben eines Mädchens sich auf ihre Mutter richtet, liegt die „sekundäre Homosexualität“<sup>703</sup> in der Natur der Frau. Deshalb soll sie niemals im Leben auf diese Liebe verzichten. Zurückgegeben werden

---

<sup>695</sup> Ebd., S. 105.

<sup>696</sup> Ebd.

<sup>697</sup> Ebd.

<sup>698</sup> Vgl. ebd., S. 80-81.

<sup>699</sup> Ebd., S. 112.

<sup>700</sup> Ebd., S. 114.

<sup>701</sup> Ebd., S. 109.

<sup>702</sup> Vgl. ebd.

<sup>703</sup> Ebd., S. 113.



soll der Mutter das Recht zu leben, zu sprechen, sich zu ärgern und ihre eigene Lust zu genießen. Anstatt die väterliche Sprache weiter zu benutzen, soll eine neue, körperliche Sprache erfunden werden, die zum Körper-an-Körper-Sein mit der Mutter zurückkehrt. In diesem Sinne stimmt Irigaray mit Cixous überein: Erst mit der weiblichen Schrift des Körpers lässt sich die Geschichte der Frauen fortschreiben. Mit ‚Mutter‘ ist dabei nicht unbedingt die biologische Lebensspenderin gemeint, sondern eine Schöpferin in allen Bereichen („Liebe, Begehren, Sprache, Kunst, Soziales, Politisches, Religiöses etc.“<sup>704</sup>).<sup>705</sup>

Während in den beiden oben erwähnten Mytheninterpretationen hauptsächlich die Rolle der Frau als Mutter analysiert wird, beschäftigt sich Irigaray in ihrer Auseinandersetzung mit dem Antigone-Mythos mit einer weiteren Rolle der Frau, nämlich der als Schwester, als Mitglied der Blutsverwandtschaft und im Gemeinwesen. Hierbei wird die Pflicht der Frau als „Hüterin der Blutsbande“<sup>706</sup> unterstrichen. Der Mann, der ein unruhiges, zufälliges Leben führt und dem Tod unterworfen ist, muss stets arbeiten, handeln und sein Leben für das Gemeinwesen opfern. Die Frau hingegen dient als Versöhnerin und Vermittlerin zwischen dem Tod und sich selbst, die „die Männlichkeit in ihrer vollendeten Gestaltung aus der Unruhe des zufälligen Lebens und der langen Reihe ihres zerstreuten Daseins ein[.]sammel[t]“<sup>707</sup>, den Toten in den Schoß der Erde zurückbringt und damit ihm die ewige Ruhe zurückgibt. Bei dieser Versöhnung mit dem Tod muss die Frau oftmals eine „Tat der Zerstörung auf sich“<sup>708</sup> nehmen, wie die mythische Figur Antigone, die ihr Leben für die Bestattung ihres toten Bruders – also für die Bewahrung der Blutsbande – opfert.

Nach Irigarays Ansicht verkörpert die Bruder-Schwester-Beziehung ein ideales Modell des Verhältnisses zwischen den beiden Geschlechtern: Da Bruder und Schwester von gleicher Abstammung, vom gleichen Blut sind, gibt es zwischen ihnen in den meisten Fällen kein Begehren und keinen Krieg, was ansonsten die Beziehung zwischen Mann und Frau überschattet.<sup>709</sup> Bruder und Schwester, die zu einem friedlichen, harmonischen Zusammenleben fähig sind, behalten ein „Gleichgewicht

---

<sup>704</sup> Ebd., S. 110.

<sup>705</sup> Vgl. ebd., S. 110-114.

<sup>706</sup> Irigaray, Die ewige Ironie des Gemeinwesens..., S. 266.

<sup>707</sup> Ebd., S. 266.

<sup>708</sup> Ebd., S. 267.

<sup>709</sup> Vgl. ebd., S. 268-269.

des Blutes<sup>710</sup>, das sich in gegenseitiger Anerkennung und Durchdringung, in harmonischer Vereinheitlichung der Männlichkeit und Weiblichkeit bzw. des menschlichen und des göttlichen Gesetzes widerspiegelt.<sup>711</sup>

Obwohl der Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat in der Zeit Antigones noch nicht vollendet ist,<sup>712</sup> hat der Aufschwung der patriarchalen Macht die idealen Blutsbande bereits zerstört („*Das Blut ist bereits nicht mehr rein*“<sup>713</sup>).<sup>714</sup> Kreon, der zugleich Vater und König ist, missbraucht seine väterliche und staatliche Macht, um die Bestattung von Antigones Bruder zu verbieten.<sup>715</sup> Auf diese Weise hat er nicht nur gegen das göttliche Gesetz verstoßen, sondern auch die von der matriarchalen Tradition gepflegten Blutbindungen aufgelöst.<sup>716</sup> Mit der Zerstörung des Gleichgewichts des Blutes löst sich die harmonische Einheit von Bruder und Schwester auf, was zur Entzweiung des Männlichen und des Weiblichen führt. Der Mann verstärkt „durch *die Assimilation* des anderen und Äußerlichen“<sup>717</sup> seine Identität und wird immer aktiver, während die Frau zur passiven Seite schwenkt. Nachdem der Vater-König mit seiner patriarchalen Macht den Austausch zwischen den beiden Geschlechtern abbricht, geht das Blut, das als „lebendige autonome Subjektivität“<sup>718</sup> gilt, verloren.

Vor diesem Hintergrund tritt Antigone als diejenige auf, die Widerstand gegen die Durchsetzung der patriarchalen Macht leistet, die die mit der Mutter verbundene, „nichtpatriarchale[.] Ordnung“<sup>719</sup> bewahrt und die davon bedrohten Blutsbande schützt. Im Vergleich zu ihrer Schwester Ismene, die „in ihrer Schwäche, ihrer Angst, ihrem unterwürfigen Gehorsam, ihren Tränen, ihrem Wahnsinn, ihrer Hysterie“<sup>720</sup> als typische ‚Frau‘ gestaltet ist, entspricht Antigone keinesfalls dem traditionellen weiblichen Bild und verfügt in patriarchaler Deutungsweise über männliche Züge. Doch sind es die Rechte und Ziele der Frauen, für die sie kämpft; nur dem göttlichen Gesetz unterworfen, beugt sie sich weder vor „dem Gesetz der Stadt noch dem ihres

---

<sup>710</sup> Ebd., S. 274.

<sup>711</sup> Vgl. ebd., S. 275-276.

<sup>712</sup> Vgl. dazu auch Sommer, Imke: Zivile Rechte für Antigone. Zu den rechtstheoretischen Implikationen der Theorie von Luce Irigaray. Baden-Baden: Nomos 1998, S. 120.

<sup>713</sup> Ebd., S. 270.

<sup>714</sup> Vgl. Irigaray, Die ewige Ironie des Gemeinwesens..., S. 274.

<sup>715</sup> Vgl. ebd..

<sup>716</sup> Vgl. ebd., S. 273.

<sup>717</sup> Ebd., S. 275.

<sup>718</sup> Ebd.

<sup>719</sup> Sommer, Zivile Rechte für Antigone, S. 122.

<sup>720</sup> Irigaray, Die ewige Ironie des Gemeinwesens . . . , S. 270.

Beherrschers<sup>721</sup> und bringt die Leiche ihres Bruders in den Schoß der Erde zurück.<sup>722</sup> Auf diese Weise opfert sie ihr Leben für die Pflicht der Frau als Hüterin des Blutes; dabei fungiert der blutlose Tote als Übergang zwischen individuellem Leben und allgemeinem Dasein. Mit dem Begraben des Toten schützt die Frau „die Seele des Menschen und des Gemeinwesens“<sup>723</sup> vor der Vergessenheit und zahlt dafür den Preis, dass sie selbst vergessen wird. Das Gemeinwesen reagiert jedoch undankbar auf dieses Opfer der Frau, indem es die jungen Männer immer weiter in die Kriege schickt, wo ihre „letzten Blutstropfen“<sup>724</sup> zerstreut werden – die Blutbande sind dann völlig zerstört, und es wird keine Antigone geben, die das männliche Blut wieder einsammeln und in die ewige Ruhe überführen kann.

Bemerkenswert ist auch die Antigone-Interpretation in Irigarays Vortrag *Bürgerliche Rechte und Pflichten für beide Geschlechter*, in dem sie sich gegen die übliche Vorstellung äußert, dass es sich bei Antigone um eine selbstmörderische junge Anarchistin handelt, die die Ordnung und das Gesetz missachtet.<sup>725</sup> Laut Irigaray geht es genau um das Gegenteil: Im Antigone-Mythos sind es die Männer, die mit dem Verbot der Beerdigung gegen die kosmische Ordnung verstoßen und die mütterliche Genealogie zerstören, denn „die von der Mutter geborenen lebendigen Körper“<sup>726</sup> müssen nach dem Tod bestattet werden. Indem sie gegen solche männliche Unzivilisiertheit kämpft, unterstützt Antigone die Rückkehr vom patriarchalen Wahnsinn zur Ordnung und Objektivität.<sup>727</sup> In den rehabilitierenden Worten Irigarays zeigen sich sowohl ihre Hochschätzung des weiblichen Widerstands als auch die Aktualität des Antigone-Mythos bzw. der Figur Antigone:

Antigone respektiert die natürliche und die soziale Ordnung, indem sie die Erde und die Sonne wirklich (nicht metaphorisch) achtet, indem sie als Tochter die mütterliche Genealogie achtet, indem sie das mündliche Gesetz respektiert und nicht das geschriebene, das eingesetzt wird und jenes ignorieren will. Das ist Antigone. Ihr Beispiel ist auch heute noch wert, daß man über sie als historische Figur nachdenkt – und als Identität oder Identifikationsfigur vieler heute lebender junger Mädchen oder Frauen.<sup>728</sup>

<sup>721</sup> Sommer, *Zivile Rechte für Antigone*, S. 122.

<sup>722</sup> Vgl. Irigaray, *Die ewige Ironie des Gemeinwesens* . . . , S. 270-271.

<sup>723</sup> Ebd., S. 280.

<sup>724</sup> Ebd..

<sup>725</sup> Irigaray, Luce: *Bürgerliche Rechte und Pflichten für beide Geschlechter*. In: Irigaray, *Die Zeit der Differenz*, S. 93-94.

<sup>726</sup> Ebd., S. 94.

<sup>727</sup> Vgl. ebd., S. 96-97.

<sup>728</sup> Ebd., S. 96.

### 2.3.3 Judith Butler: Weiblicher Widerstand zwischen Verwandtschaft und Staat

Zwar behauptet die amerikanische Feministin Judith Butler, dass sie „keine Kennerin der Antike“<sup>729</sup> sei, sie setzt sich in ihrem Werk *Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod* allerdings mit dem Sophokleschen Stück auseinander, um der immer noch aktuellen Frage über das Verhältnis zwischen Verwandtschaft und Staat nachzugehen.<sup>730</sup> Am Anfang des Werks führt Butler einige bekannte Interpretationen des Antigone-Mythos an: Hegel sieht z. B. in der mythischen Figur Antigone den Übergang zwischen matriarchaler Blutsverwandtschaft und patriarchaler Staatsmacht. Während Antigone für die archaische Verwandtschaft, das „Gesetz des Hauses“<sup>731</sup> und deren Auflösung steht, repräsentiert der König Kreon die staatliche Gewalt bzw. das „Gesetz des Staates“<sup>732</sup>. Mit der Entwicklung der Gesellschaft muss das erstere von dem letzteren abgelöst werden.<sup>733</sup> So muss das Unterordnungsverhältnis der Verwandtschaft gegenüber dem Staat dazu führen, dass Mütter ihre Söhne dem Staat anbieten (z. B. für den Krieg) – ein Opfer des Blutes, das Irigaray verurteilt hat.<sup>734</sup> Für Hegel stirbt Antigone „in dem Moment, da die Macht des Weiblichen, für die sie steht, als Macht der Mutter neu definiert wird“<sup>735</sup> – einer Mutter, die lediglich als Gebärmachine zum staatlichen Zweck fungiert.

Butler stellt auch die Positionen Irigarays in *Die ewige Ironie des Gemeinwesens . . .* vor, denen zufolge Antigone als Repräsentantin der Blutsverwandtschaft hochgeschätzt wird, weil sie weiblichen Widerstand gegen den „staatlichen Dirigismus“<sup>736</sup> leistet. Wie Hegel geht Irigaray von einer ‚Schwellen‘-Funktion Antigones zwischen der mütterlichen Verwandtschaft und der väterlichen Staatsgewalt aus.<sup>737</sup> Nach Hegels und Irigarays Interpretation scheint es selbstverständlich, dass Antigone als Gegenfigur zur Politik und somit als Repräsentation bzw. Vorbild von Verwandtschaft und Feminismus angesehen wird.<sup>738</sup> Bezüglich der Frage, ob Antigone tatsächlich als Repräsentantin taugt, äußert

---

<sup>729</sup> Butler, *Antigones Verlangen*, S. 13.

<sup>730</sup> Vgl. ebd.

<sup>731</sup> Ebd., S. 17.

<sup>732</sup> Ebd.

<sup>733</sup> Vgl. ebd., S. 12, 14, 17.

<sup>734</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2.

<sup>735</sup> Butler, *Antigones Verlangen*, S. 30.

<sup>736</sup> Ebd., S. 11.

<sup>737</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>738</sup> Vgl. ebd., S. 11, 14.

Butler allerdings ihre Zweifel. Nach ihr kann Antigone mit ihrer instabilen Position innerhalb der Verwandtschaftsbeziehungen und Verstrickung in die Macht weder für die ideale Verwandtschaft noch für den idealen Feminismus stehen.<sup>739</sup> Vielmehr repräsentiert sie die „Deformation und Verschiebung“<sup>740</sup> einer Verwandtschaft, die in Krise liegt. Außerdem ist Butler der Meinung, dass Antigone die Grenzen der Verwandtschaft und der Geschlechtszugehörigkeit überschritten hat.<sup>741</sup>

Butler zufolge ist Hegels Antigone-Interpretation von der gegenseitigen Unabhängigkeit von Verwandtschaft und Staat ausgegangen.<sup>742</sup> In der Tat lassen sich die beiden aber nicht einfach voneinander trennen oder gegeneinander stellen, denn sowohl im Sophokleschen als auch im heutigen Kontext ist die Familie ohne die Unterstützung des Staates ebensowenig denkbar wie der Staat ohne die Unterstützung der Familie. Zwischen den beiden Polen besteht eine gegenseitige Beeinflussung, die sich auch im feindlichen Gegenüberstehen der beiden zeigt.<sup>743</sup> Betrachtet man den Text des Sophokleschen Stückes, so stellt sich heraus, dass es einseitig ist, Antigone und Kreon einander als „gegensätzliche Kräfte von Verwandtschaft und Staatsmacht“<sup>744</sup> gegenüberzustellen. Antigone, die aus der inzestuösen Beziehung der Ödipus-Familie stammt und selbst eine inzestuöse Liebe zu ihrem Bruder empfindet, lässt sich kaum noch als ideale Repräsentantin der Blutsverwandtschaft bezeichnen. Des Weiteren ähneln ihre Sprache und ihr Verhalten dem männlichen („der Sprache der souveränen Macht und Handlung“<sup>745</sup>) so sehr, dass die Geschlechtsidentität, die für die Verwandtschaftsbande bedeutsam ist, bei ihr verschwommen ist.

Solch eine Verschwommenheit kann auch auf Kreons Seite beobachtet werden: Erstens kann er die Herrschaftsmacht erlangen, weil die Verwandtschaftslineie ihm dies erlaubt hat; zweitens wird er im Verlauf der Handlung von Antigone, die männliche Charaktereigenschaften zeigt, gewissermaßen entmannt.<sup>746</sup> Da die Geschlechtsidentität Kreons nun auch instabil gemacht wird, wäre es zu einfach, festzustellen, dass Antigone und Kreon, dass Verwandtschaft und Staat lediglich in einem Oppositionsverhältnis zueinander stehen.<sup>747</sup> Vielmehr fungieren die beiden

---

<sup>739</sup> Vgl. ebd., S. 12-13, 48.

<sup>740</sup> Ebd., S. 48.

<sup>741</sup> Vgl. ebd.

<sup>742</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>743</sup> Vgl. ebd., S. 17-18.

<sup>744</sup> Ebd., S. 19.

<sup>745</sup> Ebd.

<sup>746</sup> Vgl. ebd., S. 19-20.

<sup>747</sup> Vgl. ebd., S. 20.

einander als Spiegel anstatt als Gegensatz.<sup>748</sup> Antigone hat also weniger mit der Opposition von Verwandtschaft oder staatlicher Macht zu tun als mit den Auswirkungen der ersteren in der letzteren, mit

der sozialen Deformation sowohl der idealisierten Verwandtschaft als auch der politischen Souveränität, die als Folge ihrer Tat in Erhebung tritt. Mit ihrer Tat überschreitet Antigone ebenso die Normen der Geschlechtszugehörigkeit wie der Verwandtschaft, [...] <sup>749</sup>

Antigones Tat betrachtet Butler als eine zweideutige: Einerseits zeigt sie ihren Ungehorsam im Handeln,<sup>750</sup> d. h. in der Bestattung ihres Bruders, andererseits leistet sie sprachlichen Widerstand, indem sie vor Kreon ihr Verbrechen bekennt und dessen Fragen beantwortet, was Butler zufolge ihrer Handlung besonderes Gewicht verleiht.<sup>751</sup> In diesem Prozess verwendet Antigone „die Stimme des Gesetzes“<sup>752</sup>, gegen das sie verstoßen hat. Diese Sprache der Autorität benutzt sie, um Widerstand gegen die Autorität zu leisten. Die „gleichzeitige[.] Ablehnung und Einverleibung“<sup>753</sup> der männlichen Ordnung zeigt nicht nur die Ambivalenz der Figur, sondern auch wirft die Frage auf, ob Antigone tatsächlich die Grenze zwischen den beiden Geschlechtern überschritten hat und somit völlig zur Seite des ‚Gegners‘ gehört.<sup>754</sup> Butler geht davon aus, dass Antigones Grenzüberschreitung in ihrer Wechselseitigkeit mit Kreon besteht: „Antigone wird männlich, wenn sie zu Kreon spricht; Kreon wird entmannt, wenn er angedet wird; keiner von beiden kann also seine Position in der Geschlechterordnung halten“<sup>755</sup>. Da der eine nur seine Seite repräsentieren kann, wenn er einen Platz in der Sprache des anderen bekommt, zeichnen sich die Geschlechtsidentitäten im Stück durch ihre Destabilität aus,<sup>756</sup> was wiederum auf eine Krise der Verwandtschaftsbeziehungen hinweist.

Einen weiteren Beweis dafür, dass Antigone nicht für die ideale Verwandtschaft stehen kann, sieht Butler in deren deutlicher Bevorzugung ihres Bruders gegenüber anderen Angehörigen. Da Antigone behauptet, das Verbrechen ausschließlich für den Bruder und nicht für andere Familienmitglieder zu begehen, geht es um ein

---

<sup>748</sup> Vgl. ebd., S. 26.

<sup>749</sup> Ebd., S. 20.

<sup>750</sup> Vgl. ebd., S. 26.

<sup>751</sup> Vgl. ebd., S. 20, 26-27.

<sup>752</sup> Ebd., S. 27.

<sup>753</sup> Ebd., S. 28.

<sup>754</sup> Vgl. ebd., S. 24.

<sup>755</sup> Ebd., S. 26.

<sup>756</sup> Vgl. ebd.

„Einzelfallgesetz ohne Allgemeingültigkeit und Übertragbarkeit“<sup>757</sup>, dessen Gültigkeit sich nicht auf die allgemeine Verwandtschaft übertragen lässt. So überschreitet Antigone auch die Normen der Blutsverwandtschaft.<sup>758</sup> Dazu kommt, dass Antigone einen doppelten Tod stirbt. Unter dem Fluch ihres Vaters Ödipus dient sie im Leben bereits dem Tod und wird von allen Möglichkeiten des Lebens ausgeschlossen: „Der Tod bedeutet also das ungelebte Leben, und wenn sie sich dem Grab nähert, [...] trifft sie ein Geschick, das immer schon das ihre war“<sup>759</sup>. Zugleich bedeutet der Tod für sie „eine Art Hochzeit“<sup>760</sup> mit ihren bereits gestorbenen Familienangehörigen, wahrscheinlich sogar mit Hades, dem Gott der Unterwelt, wie Irigaray es gedeutet hat.<sup>761</sup> Antigone steht also immer an erkennbaren Grenzen: An der Grenze zwischen Blutsverwandtschaft und Staatsmacht, die selbst fließend und instabil ist;<sup>762</sup> an der Grenze zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, die sie zu überwinden versucht;<sup>763</sup> und an der Grenze zwischen Leben und Tod, die durch ihren „Tod im Leben“<sup>764</sup> und ihr „Leben im Tod“<sup>765</sup> verschmelzen. Diese von Butler beobachteten Grenzüberschreitungen der Antigone lassen sich wahrscheinlich auf ihre Verweigerung gegenüber einem dualistischen Bild in der feministischen Theorie zurückführen: In *Das Unbehagen der Geschlechter* kritisiert Butler z. B. den Versuch, Einheit und Solidarität als Ziel des Frauenbündnisses zu setzen und zugleich den Feind unkritischerweise „in einer einzigen Gestalt zu identifizieren“<sup>766</sup>, was eine Nachahmung der „Strategie des Unterdrückers“<sup>767</sup> ist. Gemäß ihrer Forderung, vor der Gründung eines Bündnisses „die eigenen Widersprüche anzuerkennen“<sup>768</sup> setzt Butler Antigone in eine Grauzone – ein deutlicher Unterschied zu den eher eindeutigen Mythen-Interpretationen von Irigaray und Cixous.

Durch das An-der-Grenze-Sein und die Grenzüberschreitung sind nicht nur Antigone, sondern auch die anderen ‚Frauen im Mythos‘ gekennzeichnet, die in diesem Kapitel behandelt wurden. Diese Eigenschaft erinnert auch an die mythische Figur Medea, die sowohl bei traditionellen Deutungen als auch bei feministischen

---

<sup>757</sup> Ebd.

<sup>758</sup> Vgl. ebd.

<sup>759</sup> Ebd., S. 47.

<sup>760</sup> Ebd.

<sup>761</sup> Irigaray, Luce: Die ewige Ironie des Gemeinwesens . . . , S. 271.

<sup>762</sup> Vgl. Butler, *Antigones Verlangen*, S. 28.

<sup>763</sup> Vgl. ebd.

<sup>764</sup> Ebd.

<sup>765</sup> Ebd.

<sup>766</sup> Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 33.

<sup>767</sup> Ebd.

<sup>768</sup> Ebd., S. 35.

Neuinterpretationen als Grenzfigur oder „Gestalt auf der Zeitengrenze“<sup>769</sup> angesehen wird. In der Tat besteht die Parallelität zwischen der oben genannten Frauengruppe und Medea nicht nur in dieser, sondern auch in anderer Hinsicht.

Beispielsweise wird Medea wie Medusa und Klytaimnestra traditionellerweise als bedrohliche Frau betrachtet, die Männer bzw. Kinder tötet, eng mit dem Tod verbunden ist und daher weit von dem typischen Frauenbild entfernt ist. Diese Frauen die sich durch Leidenschaft und Verbrechen auszeichnen – wie Irigaray zum Beispiel Klytaimnestra beschreibt – kommen oft als *femme fatale* in literarischen Werken vor, was nach feministischer Sichtweise die Folge der patriarchalen Dämonisierung ist.<sup>770</sup> Wie Medusa und Klytaimnestra wird auch Medea von den Feministinnen rehabilitiert. Während Medusa zur Repräsentantin der *écriture féminine* und zum Symbol des Lebens gemacht wird, finden Autorinnen für die die mörderischen Taten von Medea und Klytaimnestra gute Begründungen. In manchen Fällen wird Medea sogar völlig freigesprochen. Aus den weiblichen Tätern werden Pionierinnen des weiblichen Widerstandes, die an der matriachalen Tradition festhalten und gegen die männliche Ordnung antreten. Frauen werden dabei insbesondere die Rollen der Versöhnerin (mit dem Tod) und der Hüterin (des Blutes) zugeschrieben; während Antigone mit der Beerdigung ihres Bruders die Blutsverwandtschaft bewahrt, sammelt Medea im Roman von Christa Wolf die zerstreuten Knochen ihres ermordeten Bruders auf und erfüllt damit eine ähnliche Aufgabe.<sup>771</sup>

Schuldig werden hingegen die Männer gesprochen, die zur Errichtung der patriarchalen Herrschaft die Rechte oder sogar das Leben der Frauen opfern. Wie Antigone befindet Medea sich in einer Zeit vor der Vollendung des Übergangs von der matriarchalen zur patriarchalen Ordnung, wie Demeter und Kore wird sie von den Feministinnen als Opfer des männlichen Gründungsverbrechens bezeichnet, und wie bei der späteren Version des Kore-Mythos wird die Schuld von Männern bzw. männlichen Göttern auf Medea verschoben – diese Frauen fungieren also in feministischer Betrachtungsweise als Sündenböcke einer männlichen Gesellschaft. Geopfert werden sowohl bei Medea als auch bei Demeter/Kore, Klytaimnestra und Antigone die Blutsverwandtschaft und die weibliche Genealogie: Während

---

<sup>769</sup> Vgl. Ehrhardt, Marie-Luise: Christa Wolfs Medea – eine Gestalt auf der Zeitengrenze. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

<sup>770</sup> Zu Gemeinsamkeiten zwischen Medusa und Medea vgl. Gascard, Medea-Morphosen, S. 41: Medusa weise „vergleichbare präpatriachale Qualitäten“ auf „wie die Medea-Gestalt“.

<sup>771</sup> Wolf, Medea. Stimmen, S. 103-104.



Klytaimnestras Tochter vom Vater zum Zweck des Kriegs geopfert wird, wird Medea aus Korinth verbannt und muss ihre Kinder dem Vater überlassen. Die Mutter-Kind-Beziehung wird von der Vater-Sohn-Beziehung abgelöst. Wie bei Demeter und Kore ist Medeas Verbindung zu ihrer Mutter durchtrennt, so dass diese ihr in ihrer Not nicht mehr helfen kann. An die Stelle der weiblichen Genealogie tritt die väterliche Linie.

Eine weitere Gemeinsamkeit dieser mythischen Frauen liegt darin, dass sie und ihre Mythen trotz der archaischen Entstehungszeit ihre Aktualität nie verloren haben, insbesondere in den gegenwärtigen feministischen Deutungen. Wie der Mythos im Blumenbergschen Sinne, wie die Medusa in Cixous' Interpretation und die Orestie nach Irigarays Deutung verfügen sie zugleich über Dauerhaftigkeit und Variationspotenzial, was dazu führt, dass die alten Geschichten immer wieder neu erzählt werden. Dies zeigt sich auch in der erstaunlichen Vielzahl von Medea-Adaptionen, die von der Antike bis in die Gegenwart entstanden sind.

### 3 Überblick über die Medea-Adaptionen von der Antike bis zur Gegenwart

O wäre doch die Argo nicht geflogen bis  
zum Land der Kolcher, durch die dunklen Symplegaden,  
und niemals unterm Beil im Tal des Pelion  
gestürzt die Fichte – hätte sie auch Ruder nicht  
verschafft der Faust der Helden, die das Goldene Vlies  
für Pelias gebracht: Dann wäre meine Herrin  
Medeia nicht zur Burg des Landes von Iolkos  
gefahren, blind in ihrer Liebe zu Jason; [...] <sup>772</sup>

Mit diesen Versen, die den Ausgangspunkt und Hintergrund des Medea-Mythos – also die Argonautensage – vorstellen, beginnt die Medea-Tragödie von Euripides. Der Mythos selbst kennt jedoch weder einen eindeutigen Ursprung, auf den alle späteren Adaptionen zurückgeführt werden können, noch eine ‚autoritäre‘ Version, auf die sich jede nachkommende Bearbeitung und Umschreibung stützen kann. Vielmehr ähnelt die Geschichte der Medea-Rezeption einem Netz oder einem ‚Mosaik‘<sup>773</sup> im Sinne von Kerényi anstatt einer Linie, bei der der Rezeptionsanfang, die Entwicklungstendenz und das Ende der Bearbeitung deutlich zu erkennen wären. Obwohl in diesem Kapitel der Versuch gemacht wird, einen Überblick über die Rezeptionsgeschichte des Medea-Mythos mit der Einteilung der betroffenen Werke in verschiedene Phasen zu geben, bedeutet dies auf keinen Fall, dass diese Rezeption als Zeitstrahl von der Antike (oder in der Vorstellung vieler: Von Euripides) linear bis in die heutige Zeit (z. B. zu Christa Wolf) führt. Stattdessen gelten die im letzten Kapitel angeführten Merkmale des Mythos: Die aus verschiedensten Quellen stammenden, den Verformungsdruck mit der Zeit überlebenden Mythologeme bilden eine Verflechtung, bei der man schwerlich sagen kann, wo Anfang und Ende liegen. Die Medea-Geschichte ist ‚ein Konglomerat von Geschichten‘<sup>774</sup>, die ‚offen für Variationen‘<sup>775</sup> ist; es lässt sich nicht von ‚der einen‘ Medea reden.<sup>776</sup> Jede Fassung gehört zu dieser Verflechtung und trägt zu ihrer Ausweitung bei, worin das unerschöpfliche Aktualisierungspotenzial und die endlose Fortschreibung des Mythos besteht.<sup>777</sup> Wenn man die Feststellung von Margaret Atwood akzeptiert, dass ‚[u]nter den vielen verführerischen, sündigen, ruchlosen Frauen, die der westlichen

---

<sup>772</sup> Euripides: Medeia, S. 47.

<sup>773</sup> Kerényi: Die Mythologie der Griechen, Band 1, S. 15.

<sup>774</sup> Schlesier, Renate: Medeas Verwandlungen. In: Kämmerer u. a., Medeas Wandlungen, S. 1.

<sup>775</sup> Ebd.

<sup>776</sup> Vgl. Gascard, Medea-Morphosen, S. 43.

<sup>777</sup> Vgl. Kapitel 2.1.3.

Vorstellungswelt keine Ruhe lassen, [...] keine [ist], die einen grausigeren Ruf hätte als Medea<sup>778</sup>, so entsteht dieses tradierte Medea-Bild als schreckliche bzw. „ungezähmte“<sup>779</sup> Frau aus der Verflechtung der zahlreichen Medea-Varianten, bei denen das Schreckensbild dieser mythischen Figur dominierend ist. Ein „unverwechselbare[r] Kern“<sup>780</sup> des Mythos, der eine „Festigkeit und Widerstandskraft“<sup>781</sup> besitzt und gegen eine „grenzlose[.] Variabilität“<sup>782</sup> wirkt, lässt sich nicht auf den ersten Blick ausmachen; nach Renate Schlesier ist es gerade die „Verwandlungskraft der Medea“<sup>783</sup>, die den Kern ihres Mythos bildet.

Aufgrund dieser Zusammensetzung ist es auch nicht leicht, die Handlung des Medea-Mythos zusammenzufassen, da verschiedene Mythologeme zu unterschiedlichen Zeiten von unterschiedlichen Quellen zum ‚Grundmythos‘ hinzugefügt wurden. Die Methode der Überlagerung der verschiedenen Versionen und die Ausfilterung der nicht übereinstimmenden Mythologeme wie bei Lévi-Strauss<sup>784</sup> würde deshalb zumindest bei der Analyse der voreuripideischen Medea-Überlieferungen kaum funktionieren. Während die Figur Medea etwa in Hesiods *Theogonie* nur einen kurzen Auftritt hat, wird sie als Nebenrolle in den *Pythischen Oden* von Pindar als Liebende und passives Opfer gestaltet,<sup>785</sup> die dem handelnden Jason beim Erwerb des Goldenen Vlies verhilft, unter der Wirkung von Aphrodite ihre Heimat vergisst und Jason nach Griechenland folgt. Zur Bildung der Doppelidentität Medeas als Liebende und Zauberin tragen weiterhin die *Argonautika* des Apollonios von Rhodos und die *Metamorphosen* von Ovid bei, die nach der euripideischen Tragödie entstehen.<sup>786</sup> Das kennzeichnende Mythologem des Kindsmords führt erst der griechische Dramatiker Euripides – zumindest nach Stand der bisherigen Forschung – in den Mythos ein,<sup>787</sup> was

<sup>778</sup> Atwood, Margaret: Zu Christa Wolfs *Medea*. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs *Medea*, S. 69-74, hier: S. 69. Vgl. dazu auch Geary, Am Anfang waren die Frauen, S. 11: In der männlichen Überlieferung zeichnen sich „[h]erausragende Frauen [...] häufig durch ihre Verruchtheit aus“.

<sup>779</sup> Devereux, Frau und Mythos, S. 20.

<sup>780</sup> Schlesier, *Medeas Verwandlungen*, S. 1.

<sup>781</sup> Ebd.

<sup>782</sup> Ebd.

<sup>783</sup> Ebd., S. 10.

<sup>784</sup> Vgl. Kapitel 2.1.3.

<sup>785</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika: Eintrag „Medeia“. In: Moog-Grünwald, Maria (Hrsg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2008, S. 418-428, hier: S. 419.

<sup>786</sup> Vgl. ebd.

<sup>787</sup> Horst Albert Glaser meint jedoch: „Auch die Kindestötung durch Medea lag fest, als Euripides sich mit dem Stoff beschäftigte“ (Glaser, Horst Albert: *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation. Zur Geschichte eines Mythos*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2001, S. 25).

„tonangebend“<sup>788</sup> sowohl für den Inhalt des Mythos als auch für das Medea-Bild in der Nachwelt ist.<sup>789</sup> In den vor-euripideischen Überlieferungen sind es laut Ranke-Graves anstatt der Mutter die Korinther, die Medeas Kinder – in den älteren Versionen sieben Söhne und sieben Töchter, deren Zahl der der Titanen entspricht – gesteinigt haben.<sup>790</sup>

Mit der Einführung des Kindsmords gelangt der Medea-Mythos zu seiner den heutigen Lesern bekannten Kontur, die, wie oben dargelegt, eine Zusammensetzung der verschiedenen Varianten des Mythos ist und mit der Argonautenfahrt anfängt: In Iolkos usurpiert Pelias den Thron des Königs Aeson, während Aesons Sohn Jason, der noch ein Junge ist, von ihm zum Zentauren Cheiron geschickt wird. Nach Jahren kehrt der nun erwachsene Jason zurück und verlangt als legitimer Thronfolger die königliche Macht. Pelias will jedoch seine Herrschaft nicht verlieren und möchte Jasons Machtanspruch unbedingt verhindern. Deshalb verspricht er diesem, ihm den Thron zu übergeben, wenn Jason das Goldene Vlies nach Iolkos zurückbringen kann. Da das Vlies, das von Jasons Vorfahren Phrixos und Helle im Tempel des Ares dargebracht wurde, sich in Kolchis am Schwarzen Meer befindet, das weit entfernt von Iolkos liegt, gilt die Aufgabe für Jason fast als unmöglich. Jason nimmt die Herausforderung jedoch an und bricht mit dem Schiff Argo und den Argonauten, die in manchen Überlieferungen aus „Helden aus dem ganzen Griechenland“<sup>791</sup> bestehen, nach Kolchis auf.

Trotz Gefahren und Abenteuern gelingt es Jason, in Kolchis anzukommen. Beim Treffen mit dem kolchischen König Aietes verlangt er, dass der König ihm erlauben soll, das Goldene Vlies nach Iolkos zurückzubringen. Aber auch hier wird er vor unmögliche Aufgaben gestellt, diesmal sogar gleich vor drei: Er darf das Widderfell nur zurückbringen, wenn er zwei Feuerstiere sowie die Krieger, die aus den gesäten Drachenzähnen auf dem Feld des Ares erwachsen, und schließlich den unsterblichen Drachen selbst, der über das Goldene Vlies wacht, besiegen kann. Dem ratlosen Jason kommt Medea, Prinzessin von Kolchis und Zauberin, zu Hilfe, da diese sich leidenschaftlich in Jason verliebt hat. Nachdem sie Jason mit ihren Zauberkräften zum erfolgreichen Erwerb des Widderfells verholfen hat, fliehen die beiden mit den

---

<sup>788</sup> Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 75.

<sup>789</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 419; Schlesier, Medeas Verwandlungen, S. 4-5.

<sup>790</sup> Vgl. Ranke-Graves, Griechische Mythologie, S. 575-576.

<sup>791</sup> Kerényi, Die Mythologie der Griechen, Band 2, S. 201. Die Argonauten bezeichnet Kerényi als die „größt[e] Versammlung der Heroen vor dem Trojanischen Krieg“ (ebd., S. 202).

Argonauten auf See. Weil Aietes und Medeas Bruder Apsyrtos ihr Schiff verfolgen, tötet Medea (in anderen Fassungen Jason) Apsyrtos, zerstückelt ihn und wirft die Leichenteile ins Meer. Die Kolcher sind damit beschäftigt, diese Teile einzusammeln und geben somit die Verfolgung auf. Auf diese Weise gelingt den beiden die Flucht; sie müssen aber zunächst Medeas Tante, die Zauberin Kirke, aufsuchen, um die Mordtat zu sühnen. Danach heiraten Jason und Medea und kehren zusammen in Jasons Heimatland Iolkos zurück.

Dort weigert sich König Pelias allerdings trotz des Erwerbs des Goldenen Vlieses, Jason den Thron zu übergeben. Als Rache wendet Medea einen grausamen Trick gegen Pelias an: Sie zeigt den Töchtern des Königs, wie sie einen alten Widder zerstückelt, in einem Kessel kocht und mit ihren Zauberkräften verjüngt. Nachdem Pelias Töchter ihren Vater ebenfalls zerstückelt haben, um ihn zu verjüngen, lehnt Medea es ab, ihren Zauber bei ihm anzuwenden, was zum endgültigen Tod des Königs führt.

Daraufhin müssen Jason und Medea erneut die Flucht ergreifen und kommen diesmal nach Korinth, wo Jason die Prinzessin Kreusa (in anderen Fassungen ‚Glauke‘), Tochter des korinthischen Königs Kreon, heiraten und Medea verstoßen will. Von Zorn und Eifersucht entbrannt, nimmt Medea ihre berüchtigste Rache: Sie schickt der Braut Kreusa ein vergiftetes Kleid, aus dem Flammen herauslodern, und bereitet dieser damit ein qualvolles Ende. Der verzweifelte Kreon versucht, seine Tochter zu retten, verliert aber durch die Berührung der Toten ebenfalls sein Leben. Die Rache an Jason erfolgt dadurch, dass Medea die beiden gemeinsamen Kinder mit eigener Hand tötet. Zuvor hat Medea bereits den attischen König Aigeus überzeugt, ihr eine Zuflucht in Athen anzubieten; nach der Rachedat fliegt sie mit dem Drachenzug, einem Geschenk ihres Großvaters, des Sonnengottes Helios, nach Athen. An dieser Stelle endet der Hauptteil des Mythos. In manchen Versionen heißt es weiterhin, dass Medea nach ihrer Flucht nach Athen Aigeus heiratet. Doch später wird sie wegen ihres gescheiterten Mordes an Theseus aus Athen verbannt und kehrt über Umwege schließlich in ihr Heimatland Kolchis zurück, wo ähnliche Geschehnisse wie in Iolkos passiert sind: Medeas Onkel Perses hat den Thron von Aietes usurpiert. Es gelingt Medea, Perses zu töten und ihren Vater wieder an die Macht zu bringen, während der von den Göttern verlassene Jason im hohen Alter vom

Bug der Argo erschlagen wird.<sup>792</sup> Wie Corbineau-Hoffmann es deutet, schließt sich der Kreis der Geschichte mit der Rückkehr Medeas zum Ausgangspunkt Kolchis; aber die Fragen, die durch den Mythos gestellt werden und die die Besonderheit dieses Mythos bilden, bleiben offen für alle literarischen Interpretationen.<sup>793</sup> Zu den Fragen gehört

in erster Linie das Verhältnis von Kultur und Barbarei, im weiteren auch die Relation von gegebenem und gebrochenem Wort; die Beziehung der Geschlechter, als gespannt, wenn nicht feindlich interpretiert, spielt für den Mythos M[edeas] eine ebensolche Rolle wie die Unversöhnlichkeit von Liebe und Haß. Schließlich reichen die Problemstellungen sogar bis zu der Frage, ob nicht die Verbindung von Göttern und Menschen zu unüberbrückbaren Spannung führt. Der Mythos M[edeas] ist der Mythos der instabilen, fragwürdigen und gefährdeten Identität – Identität des Handelns, des personalen Seins, von Denkkategorien – und bezieht aus diesen Facetten den Grund für seine weite Verbreitung und seine dauernde Brisanz.<sup>794</sup>

Wie oben dargestellt, spielt die Tragödie von Euripides, deren Protagonistin im Vergleich zu den früheren Versionen am weitesten entmythologisiert und verbürgerlicht scheint,<sup>795</sup> eine zentrale Rolle bei der Herausbildung des überlieferten Medea-Musters. Die Wichtigkeit des euripideischen Dramas liegt nicht nur in der Einführung des Kindsmords, der in den späteren Werken zum „nahezu unverbrüchlichen Kern des [Medea-]Mythos“<sup>796</sup> geworden ist, sondern auch in der Gestaltung der Medea als einer Frau, die „gute[.], generierende[.] und vernichtende[.], tödliche[.] Natur“<sup>797</sup> in sich vereint. Dies erinnert an die Große Mutter (Magna Mater) in der Matriarchatstheorie, mit deren Hilfe die Medea-Umschreiber den „Prozeß gegen Medea in einen „Prozeß gegen Euripides“<sup>798</sup> umwandeln. Dem griechischen Tragiker Euripides wird vorgeworfen, eine Art „Übersetzungsfehler“<sup>799</sup> zwischen zwei Kulturen, d. h. zwischen der matriarchalen und patriarchalen Kultur, gemacht zu haben, denn in der matriarchalen Kultur ist Medea keine mörderische Frau, sondern eine Magna-Mater-ähnliche Göttin mit übermenschlicher Macht.<sup>800</sup> Medea, deren

---

<sup>792</sup> Zum Inhalt des Medea-Mythos vergleiche Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 418; Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 75; Ranke-Graves, Griechische Mythologie, S. 537-579; Kerényi, Die Mythologie der Griechen, Band 2, S. 197-219; Schneider, Lambert/Seifert, Martina: Sphinx–Amazone–Mänade. Bedrohliche Frauenbilder im antiken Mythos. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag 2010, S. 65-66.

<sup>793</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 418.

<sup>794</sup> Ebd.

<sup>795</sup> Vgl. Gascard, Medea-Morphosen, S. 44.

<sup>796</sup> Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 419.

<sup>797</sup> Ebd.

<sup>798</sup> Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 27.

<sup>799</sup> Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 76.

<sup>800</sup> Zu Medeas „vor-patriarchale[r] mythische[r] Herkunft als göttliche[r] Wirkgestalt“ vgl. auch Gascard, Medea-Morphosen, S. 46.

Name „die mit dem guten Rat“<sup>801</sup> bedeutet,<sup>802</sup> wird als „Herrin des Lebens und des Todes“<sup>803</sup> an mehreren Orten verehrt. Dabei spielen die uralten Riten von Tod und Wiedergeburt eine Rolle.<sup>804</sup> Euripides, dessen Drama den Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat, von dem Magna-Mater-Kult zur Götterwelt des Olympos beschreibt, missversteht und verzerrt die matriarchalen Riten und macht sie zur blutigen Brutalität – davon sind die feministischen Interpretinnen überzeugt. Nach ihnen zeigt sich die Entfremdung und Dämonisierung des Weiblichen – des Anderen – durch die männliche Kultur, auch darin, dass Medea im euripideischen Stück trotz ihrer Bluttat immer noch heroische Züge zugeschrieben werden.<sup>805</sup>

Tatsächlich ist es keine Über-Interpretation der Feministinnen, dass Euripides' *Medea* als Geschichte des ‚Geschlechterkampfes‘ angesehen wird; die Beziehung zwischen beiden Geschlechtern wird tatsächlich im Stück thematisiert. Häufig zitiert wird in diesem Zusammenhang etwa der bekannte Monolog von Medea, in dem sie nicht nur über ihr eigenes erbärmliche Schicksal klagt, sondern über jenes aller Frauen:

Von allem, was beseelt ist und Verstand besitzt,  
sind doch wir Weiber das erbärmlichste Geschöpf.  
Erst müssen durch ein Übermaß an Geld den Mann  
wir kaufen – und den Herrn gewinnen über Leben  
und Leib. Dies Übel ist noch schmerzlicher als jenes.  
Der Kernpunkt dann: Ist schlecht, ist gut, den wir bekommen?  
Sich scheiden lassen, bringt ja einer Frau nur Schande,  
und einen Gatten anzulehnen, ist nicht möglich.  
In eine neue Lebensführung tritt die Frau  
Und muß, von Haus aus unbelehrt, Prophetin sein,  
mit wem als Gatten sie am besten fahren wird.  
Gelingt uns das und lebt der Mann mit uns zusammen  
und trägt das Ehejoch geduldig, spricht man von  
benedenswertem Leben. Sonst – bleibt uns der Tod!  
Und fällt dem Manne lästig der Familienkreis,  
geht er hinaus und macht sein Herz vom Kummer frei,  
sucht seinen Freund, sucht seine Jugendspielen auf.  
Wir aber dürfen nur auf e i n e Seele schauen.  
Sie sagen, ein gefahrlos Leben führten wir  
im Hause, sie dagegen kämpften mit der Waffe –  
die Toren: Dreimal möchte ich mich lieber stellen

<sup>801</sup> Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 75.

<sup>802</sup> Gascard verweist auf die Herkunft des Wortstammes „med“ „vom Sanskrit-Wort ‚madha‘ gleich (weibliche) Weisheit“. Dabei trägt der Wortstamm nicht „rein weibliche“, sondern im Altgriechischen auch „mann-weibliche“ Züge (Vgl. Gascard, *Medea-Morphosen*, S. 47-48).

<sup>803</sup> Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 75.

<sup>804</sup> Vgl. ebd.

<sup>805</sup> Vgl. ebd., S. 75-76. Gegenüber der Meinung, dass es sich bei Euripides' Stück um eine Männerphantasie handelt, ist Gascard skeptisch: „Vielmehr drückt die Medea des Euripides eine ‚Frauenphantasie‘ seiner Zeit aus, sowie die Angst des Mannes vor deren Verwirklichung“ (vgl. Gascard, *Medea-Morphosen*, S. 45). Vgl. dazu auch das Kapitel „Die Emanzipation der griechischen Frau“ (ebd., S. 115-120).

in Reih und Glied als einmal nur ein Kind gebären!<sup>806</sup>

Dieser Klage der Frauen, die Rita Calabrese zufolge die Kolonisierung des Weiblichen und den Verlust der Muttermacht in der patriarchalen Gesellschaft bestätigt,<sup>807</sup> wird häufig die frauenfeindliche Vorstellung Jasons gegenübergestellt, der nicht nur meint, eine „sittsame[.]“<sup>808</sup> Frau solle die Untreue ihres Ehemannes hinnehmen, sondern auch auf eine frauenlose Welt und eine Art Kopfgeburt hofft, die aus feministischer Perspektive als typische Männerphantasie gilt:<sup>809</sup>

Es müßten sich die Sterblichen auf andrem Wege  
die Kinder zeugen, dürfte keine Frauen geben!  
Dann brauchten auch die Menschen keine Not zu leiden.<sup>810</sup>

In den Augen von einigen Feministinnen deuten diese Aussagen eindeutig auf die männliche Angst vor der „weiblichen Andersartigkeit“<sup>811</sup> und den Neid auf die weibliche Gebärfähigkeit hin, was Jasons Rolle als Repräsentant der patriarchalen Kultur unterstreicht. Die feministischen Theoretikerinnen sehen im euripideischen Medea-Mythos die Entmachtung, Unterdrückung und Unterwerfung der Weiblichkeit durch die patriarchale Kultur<sup>812</sup> – ein Schicksal, das Medea auch mit anderen Frauenfiguren im Mythos teilt, wie zum Beispiel mit der von Irigaray als Beispiel der Mutter-Tochter-Beziehung genannten Kore.<sup>813</sup> Nach der Ansicht von Calabrese bedeutet die Wandlung der Gestalt Kores von der Medea-ähnlichen Großen Mutter zur Göttin der Unterwelt und zum Symbol des Todes, dass die matriachale Tradition und deren Göttinnen von der männlichen Kultur (der olympischen Ordnung) verdrängt worden sind und jenen eine bedrohliche „Ambivalenz“<sup>814</sup> zugeschrieben wird: Einerseits bekommen diese Göttinnen dunkle, bedrohliche Züge, die häufig mit den vom Lebenszyklus getrennten Todeskräften verbunden sind; andererseits

---

<sup>806</sup> Euripides, Medea, S. 54-55.

<sup>807</sup> Vgl. Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 78.

<sup>808</sup> Euripides, Medea, S. 90.

<sup>809</sup> Vgl. Götner-Abendroth, Brief an Christa Wolf, S. 33. Zur männlichen Kopfgeburt vgl. auch Kamper, Die Usurpation der Fruchtbarkeit, S. 100: die männliche Universalstrategie „hat nur ein einziges Ziel: fertig zu werden mit dem Umstand, geboren worden zu sein und selbst nicht gebären zu können, als Mann abzustammen von einer Frau“; S. 101: „Man wird nicht aufgeben, bis ‚Frau‘ ersetzt ist. [...] Das Hauptziel aber dieser beispiellosen Anstrengung ist der Ersatz des weiblichen Vermögens der Geburt.“ Treusch-Dieter, Der Mythos von Demeter und Kore: Die „vom Weiblichen unabhängigen ‚Selbstgeburt‘ des Mannes als Gott“ (S.185) ist „eine Alternative zum Ursprung aus der Frau“ (ebd.) und bedeutet die „Entwertung des Weiblichen“ (ebd.).

<sup>810</sup> Euripides, Medea, S. 64.

<sup>811</sup> Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 79.

<sup>812</sup> Vgl. ebd.

<sup>813</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2.

<sup>814</sup> Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 79.



verfügen sie immer noch über eine große „Anziehungskraft“<sup>815</sup>, die die zahlreichen Bearbeitungen in der Literatur ermöglicht und inspiriert. Erst am Ende des euripideischen Stückes, wenn Medea mit dem Drachenzug in den Himmel auffährt, erkennt man ihre längst vergessenen göttlichen Züge – die entmachtete und degradierte matriachale Göttin gewinnt dabei ihre göttliche Identität zurück, als sie sich aus der patriarchalen Ordnung reißt. Dieses Zurückfinden zur ursprünglichen Identität zeigt sich auch in Senecas Medea-Darstellung,<sup>816</sup> was zu späterem Zeitpunkt weiter untersucht werden soll. Zudem bedeutet das Ende des Dramas im Sinne der *Dialektik der Aufklärung* den Rücktritt Medeas in die „mythische Ordnung, aus der sie durch die Verbindung mit Jason kurzfristig herausgetreten war“<sup>817</sup>. Für Schlesier ist Medea im ganzen Stück zwischen ihrer Göttlichkeit und Menschlichkeit hin- und hergerissen – göttlich durch den bewussten und geplanten Mord an ihren Kindern, menschlich durch ihre Unfähigkeit, den Verrat ihres Mannes zu verhindern.<sup>818</sup> Erst am Schluss des Dramas „triumphiert ihre übermenschliche Macht“<sup>819</sup> mit der Rückkehr in den Mythos.

Erwähnenswert ist neben der feministischen Deutung auch die Bemerkung, dass Euripides' *Medea* nicht nur als ein Drama der Tat, sondern auch als ein „Drama des Wortes“<sup>820</sup> betrachtet werden soll. Corbineau-Hoffmann weist mit Recht darauf hin, dass die Drohungen von Medea, die im Unterschied zu Jason ihr Wort immer hält, im Drama ernstgenommen werden und direkt zu ihrer Verbannung aus Korinth führen. Nicht nur erscheint Medea im Prolog des Dramas zunächst nicht auf der Bühne, sondern ist nur im Inneren ihres Hauses zu hören, auch der Kindsmord ereignet sich in der Exposition nur auf der Hinterbühne. Allein aus dem Ausruf der Kinder kann der

<sup>815</sup> Ebd.

<sup>816</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 420.

<sup>817</sup> Stephan, Inge: Medea, meine Schwester? Medea-Texte von Autorinnen im 20. Jahrhundert. In: Henn, Marianne/Hufeisen, Britta (Hrsg.): Frauen. Mitsprechen, Mitschreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlicher Frauenforschung. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag 1997, S. 1-20, hier: S. 7. Vgl. dazu auch: Kapitel 2.1.2. Kathryn Browns Interpretation der Jahnnschen Medea lässt sich auch auf die Euripideische Medea übertragen: Medea steht auf der Grenze „zwischen dem mythischen Bereich und der menschlichen Gesellschaft“ (Brown, Kathryn: Die Rückkehr der Frau in den Mythos. Iphigenie, Medea, Cassandra. Thesis as part of the requirements for the Degree of Bachelor of Arts with Honours in the Department of German, University of Adelaide, 1987, S. 27, 33). „Am Ende des Stücks stellt es sich heraus, daß die bestehende Gesellschaftsordnung und die weibliche Autonomie miteinander unverträglich sind, so daß Medea in einen anderen Bereich zurückkehren muß, um ihre Identität zu bewahren“ (Vgl. ebd., 33).

<sup>818</sup> Vgl. Schlesier, Medeas Verwandlungen, S. 6-8. Edith Hall weist zudem darauf hin, dass Medeas Taten „unbestraft bleiben, wie die Handlung eines Gottes gegen einen Sterblichen“ (Hall, Edith: Medea als Mysterium im Global Village. Das göttliche Wissen und der Zorn der Unterdrückten. In: Bätzner, Nike/Dreyer, Matthias/Fischer-Lichte, Erika/Schönhagen, Astrid Silvia (Hrsg.): Medea-Morphosen. Mythos und ästhetische Transformation. München: Wilhelm Fink 2010, S. 19-33, hier: S. 19).

<sup>819</sup> Schlesier, Medeas Verwandlungen, S. 8.

<sup>820</sup> Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 419.

Zuschauer schließen, was tatsächlich passiert ist.<sup>821</sup> In *Medea* bedeutet das Wort gewissermaßen bereits die Tat, weshalb Medea bei ihren Taten als „Stimme, Rede, Klang“<sup>822</sup> vom Zuschauer wahrgenommen wird. Diese Bedeutsamkeit des Wortes und der Stimme erinnert zum ersten an die Titel verschiedener moderner Adaptionen, die den Mythos schon im Titel mit Wort und Stimme verbinden, insbesondere die von weiblichen Autoren, z. B. *Medea. Ein Monolog* von Dagmar Nick, *Medea. Stimmen* von Christa Wolf oder *Freispruch für Medea* von Ursula Haas.<sup>823</sup> Auch der Titel von Helga Novaks Gedicht *Brief an Medea* bezieht sich auf die geschriebenen Worte, mit denen die Autorin Medea anredet. Die feministischen Adaptionen im 20. Jahrhundert bilden also ein Echo auf die Stimme, die die Medea von Euripides vor zwei Jahrtausenden von sich hören ließ.<sup>824</sup> Zum anderen lässt sich die Wichtigkeit der Stimme auch direkt im feministischen Sinne interpretieren: Um die Zweistimmigkeit des weiblichen Schreibens zu betonen, die eine andere Ästhetik als die der Männer, stiften kann,<sup>825</sup> spricht Butler von der doppelten Tat der Antigone, die ihre Tat des Ungehorsams durch ihre Worte ein zweites Mal begeht.<sup>826</sup> In diesem Sinne ähneln sich die beiden Frauenfiguren – die eine aus der sophokleschen Tragödie, die andere aus der euripideischen, da beide von ihnen mit Wort und Tat gegen die bestehende Ordnung verstoßen.

Trotz der Kritik durch feministische Interpreten gehört Euripides' *Medea*-Fassung zu jenen Werken, die ein Grundmuster für die Nachwelt hinterlassen und zugleich nie an Aktualität verlieren.<sup>827</sup> Wie Bernhard Zimmermann kommentiert, ist der durch die „Modernität, Aktualität [und] Unmittelbarkeit“<sup>828</sup> seiner Werke gekennzeichnete Tragiker seiner Zeit so weit voraus, dass seine Dramen erst nach seinem Tod anfangen, das hellenisierte Theater zu dominieren. Die Aktualität des *Medea*-Dramas bestärkt sich auch dadurch, dass *Medea*-Adaptionen, die vom euripideischen Handlungsmuster

<sup>821</sup> Bernd Seidensticker analysiert in seinem Aufsatz das „Spannungsverhältnis von Distanz und Nähe des Schrecklichen“ (Seidensticker, Bernd: „Erzähle, wie sie starben.“ Die Darstellung des Schrecklichen in der Euripideischen *Medea* und das tragische Vergnügen. In: Bätzner u. a., *Medea-Morphosen*, S. 81-90, hier: S. 81), das durch die „Verbannung physischer Gewalt von der Bühne“ (ebd.) bei der griechischen Tragödie produziert ist.

<sup>822</sup> Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 419.

<sup>823</sup> Die Verbindung der Titel der modernen *Medea*-Adaptionen mit dem Stichwort ‚Stimme‘ verdanke ich Dr. habil. Weijian Liu.

<sup>824</sup> Cixous weist auch darauf hin, dass „[e]in weiblicher Text [...] für die Stimme geschaffen“ sei. „Es spricht stets mit mehreren Stimmen, ist immer ein Choral“. „[D]ie Stimmen gehen vom Körper aus“ (Cixous, *Weiblichkeit in der Schrift*, S. 78, 81, 85).

<sup>825</sup> Vgl. Kapitel 2.2.2.

<sup>826</sup> Vgl. Kapitel 2.3.3.

<sup>827</sup> Vgl. Schlesier, *Medeas Verwandlungen*, S. 5, 10-11.

<sup>828</sup> Zimmermann, Bernhard: *Seiner Zeit voraus – Euripides Medea*. In: *Freiburger Universitätsblätter*, Heft 157, S. 31-43, hier: S. 31.

(Jasons Untreue – Medeas Rache – Kindsmord) ausgehen, in verschiedenen Epochen immer wieder erscheinen, und zwar bereits in der Antike.<sup>829</sup> Wie oben erwähnt, beschränken sich die Medea-Fassungen von Apollonios von Rhodos und Ovid auf die Argonautensage, in denen die nicht vom Kindsmord befleckte Medea als Liebende und Zauberin gestaltet ist.<sup>830</sup> An das euripideische Muster knüpft zunächst Seneca an, der in seiner Tragödie *Medea* nicht nur den Kindsmord einschließt, sondern in mancher Hinsicht einen Schritt weiter als sein griechischer Vorgänger geht.

Senecas Stück, das die Protagonistin in mehr Szenen erscheinen und länger reden lässt als bei Euripides und daher diese Figur mehr fokussiert,<sup>831</sup> durchzieht die Hauptlinie um Medeas Identitätsverlust und ihre Mühe, die verlorene Identität als Frau bzw. als Göttin zurückzufinden. Bereits im zweiten Akt des Dramas, in dem die resignierte Amme äußert, ihre Herrin habe ihre Heimat, ihre Zauberkraft und die Treue ihres Ehemannes verloren, betont Medea, dass sie trotz aller Verluste die Hoffnung hat, ihre verlorene Identität zurückzugewinnen, denn „Medea superest“<sup>832</sup> (Medea bleibt) und „Medea-fiam“<sup>833</sup> (Medea – will ich werden):

AMME. Die Kolcher fern, die Treue des Gemahls dahin,  
und von den Mitteln, die du hattest, bleibt dir nichts.  
MEDEA. Medea bleibt noch: hier erblickst du Meer und Land,  
sieht Eisen, Feuer, Götter auch und Wetterstrahl.  
AMME. Ein König droht.  
MEDEA. Ein König war mein Vater auch.  
AMME. Du fürchtest Waffen nicht?  
MEDEA. Auch Erdentsproßne nicht.  
AMME. Du stirbst.  
MEDEA. Ich will's.  
AMME. Entflieh!  
MEDEA. Die Flucht bereut ich schon.  
AMME. Medea ...  
MEDEA. Werd ich.<sup>834</sup>

Zu ihrem alten Selbst gelangt Medea wieder, nachdem sie ihre Rachedaten vollzogen hat. Nach der Meinung von Corbineau-Hoffmann bedeutet der Kindsmord bei Seneca keine Rache, sondern vielmehr den Schnitt ihrer Verbindung mit Jason, was ihr wieder zu ihrem alten Ich verhilft, denn für den von der Amme erwähnten

<sup>829</sup> Zu den lateinischen Medea-Versionen siehe z. B. Schubert, Werner: Medea in der lateinischen Literatur der Antike. In: Kämmerer u. a., *Medeas Wandlungen*, S. 55-91. Zu den lateinischen Medea-Dichtern gehören neben Ovid und Seneca vor allem Ennius, Accius, Atacius, Valerius Flaccus, Hosidius Geta und Dracontius.

<sup>830</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 419.

<sup>831</sup> Vgl. ebd.

<sup>832</sup> Seneca: Medea. In: Lütkehaus, *Mythos Medea*, S. 90-107, hier: S. 92.

<sup>833</sup> Ebd.

<sup>834</sup> Seneca, *Medea*, S. 93.

Verlust trägt Jason die Hauptverantwortung.<sup>835</sup> Behauptet Medea am Ende des Stückes, dass sie nun Medea ist („Medea nunc sum“<sup>836</sup>), so lässt sich die Rückkehr zur verlorenen Identität auch aus feministischer Perspektive interpretieren: Feministinnen wie Beauvoir und Irigaray plädieren dafür, dass die Frau sich aus den Fesseln der Familie, der Rolle der Mutter und der Unterdrückung des Mannes bzw. der männlichen Genealogie befreien soll.<sup>837</sup> Indem die Frau ihren Status als Appendix des Mannes, der Kinder und der Familie beendet, gelingt sie erst zu ihrem Selbst und ist in der Lage, ein eigenes Leben anzufangen. In diesem Sinne bilden der Kindsmord und die Trennung von Jason für Senecas Medea tatsächlich die Voraussetzung der Rückgewinnung der Identität als Frau, obwohl ihr Geist – wie es vor ihrer Flucht mit Jason der Fall war – nun fest am Bösen haftet.<sup>838</sup>

Die Bösartigkeit der barbarischen Zauberin veranschaulicht Seneca auch dadurch, dass er den Kindsmord zum ersten Mal von der Hinterbühne „auf die offene Bühne verlegt“<sup>839</sup> und damit die Brutalität der Szene direkt vor den Augen der Zuschauer zeigen würde, „wenn Senecas Dramen nicht Rezitationsdramen gewesen wären“<sup>840</sup>. Schwankt die Medea in den früheren Szenen noch zwischen Zorn und Mutterliebe,<sup>841</sup> so wird sie nach den grausamen Taten, bei denen sie ein Kind nach dem anderen tötet und die Leichen Jason entgegenwirft,<sup>842</sup> zu einem völligen Ungeheuer und verliert somit jegliches Mitgefühl von Seiten der Zuschauer.<sup>843</sup> Es ist also kein Wunder, dass Senecas Fassung von der feministischen Deutung als ‚Freispruch für Jason‘ angesehen wird, während seine Medea-Figur der gleichen Interpretation nach die Zerstörungskraft der Weiblichkeit verkörpert.<sup>844</sup> Senecas Medea ‚bleibt‘ tatsächlich – als eine Angst erregende Frau, die auf der Suche nach ihrem verlorenen Selbst über Leichen geht.

Die negative Gestalt der Medea scheint in Mittelalter und Frührenaissance – wenn auch vorübergehend – umgedreht zu werden, wo die christliche Religion trotz der Verehrung der Heiligen Mutter den Medea-Mythos fortschreibt, ihn aber aus eigener

<sup>835</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 420.

<sup>836</sup> Seneca, Medea, S. 96.

<sup>837</sup> Vgl. Kapitel 2.2.1, 2.3.2.

<sup>838</sup> Vgl. Seneca, Medea, S. 97.

<sup>839</sup> Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 18.

<sup>840</sup> Ebd.

<sup>841</sup> Vgl. ebd.

<sup>842</sup> Vgl. Seneca, Medea, S. 107.

<sup>843</sup> Vgl. Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 18.

<sup>844</sup> Vgl. Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 80.

Sichtweise neu interpretiert.<sup>845</sup> Mit der Verwandlung von Schuld in Sünde verschiebt sich die Verantwortung von Medea auf Jason, da dieser mit seiner Untreue eine Sünde gegen das Gebot der Ehe begangen hat.<sup>846</sup> Medea hingegen wird in dieser Zeit als Opfer der männlichen Untreue gestaltet. Ihre Bluttaten finden zwar auch Erwähnung, werden aber mit Vergeltungsrecht gegen den Verrat ihres Ehemannes begründet und verlieren durch die Verschiebung der Hauptverantwortung auf Jason mehr oder weniger an ihrer Schrecklichkeit.

Der „rühmensewerte Ritter“<sup>847</sup> Jason, der sonst keinen Fehler im Leben gemacht hat, wird im Epos *Der Trojanische Krieg* des Konrad von Würzburg beispielsweise mit einem qualvollen Tod im Feuer zusammen mit seiner Geliebten bestraft, da er den Fehler des „Wankelmut[es]“<sup>848</sup> begangen hat. Er bricht den Treueid, verliebt sich in eine andere Frau und vermisst seine Gattin nicht.<sup>849</sup> Der starke Vorwurf, der damit gegen Jason gerichtet ist, erzeugt beinahe die Illusion, dass es sich hier um einen der gegenwärtigen Rehabilitierungsversuche für Medea handelte. Denn Medeas Mann hat die Tatsache, dass all sein Ruhm und Vorteil seiner Frau zu verdanken ist, „ganz und gar vergessen“<sup>850</sup>. Nur die lange moralische Belehrung über eheliche Treue raubt dem Leser seine Illusion und erinnert ihn an den Entstehungszusammenhang des Textes:

Dies schuf der Liebe Wankelmut,  
die viele Menschen schwanken l äßt  
und sie dabei vom rechten Weg  
forttreibt zu Schmerzen ohne Ende.  
[...]  
Die Minne strebt so sehr nach Neuem,  
daß ihre böse Wißbegier  
in ungeteilte Liebesfreude  
viele Schlitze rei ßt und sticht.  
[...]  
Wo man jedoch den allerersten  
Keim verwechselt in der Liebe  
mit neuer Herzensleidenschaft,  
da wird oft das Ende bitter.<sup>851</sup>

Vor diesem Hintergrund scheint Medea, die anders als ihr Mann stets treu bleibt,<sup>852</sup> bei ihren Rachedaten, die dem Ehebrecher ein verdientes bitteres Ende bereiten,

<sup>845</sup> Vgl. Lütkehaus, *Medea und einige ihrer Kinder*, S. 18.

<sup>846</sup> Vgl. ebd., S. 18-19.

<sup>847</sup> Würzburg, Konrad von: *Der Trojanische Krieg*. In: Lütkehaus, *Mythos Medea*, S. 110-121, hier: S. 119.

<sup>848</sup> Ebd., S. 121.

<sup>849</sup> Vgl. ebd., S. 111, 113.

<sup>850</sup> Ebd., S. 113.

<sup>851</sup> Ebd., S. 113, 115.

<sup>852</sup> Lütkehaus, *Medea und einige ihrer Kinder*, S. 19.

gewissermaßen gerechtfertigt zu sein. Diese Tendenz zur Rechtfertigung setzt Geoffrey Chaucer in seiner *Legende von guten Weibern* fort, und zwar in einem höheren Grad: Der als „Verderbensbringer“<sup>853</sup>, „Erzverführer“<sup>854</sup> und „listiger Verschlinger“<sup>855</sup> angeklagte Jason erscheint als Don-Juan, der zur Befriedigung seiner Lust immer wieder schöne und edle Frauen verführt.<sup>856</sup> Er nimmt Medea als Gattin, da sie die einzige ist, die durch ihre Zauberkunst sein Leben retten kann. Trotz des Eides vor den Göttern verlässt er sie jedoch, um seine Verführungslist auf eine andere Frau anzuwenden.<sup>857</sup> Den Kontrast zu dem treulosen Mann bildet Medea, die nicht nur als wunderschön, anmutig, edel und klug beschrieben wird, sondern auch die Tugenden besitzt, ihrem Mann „immer treu und hold“<sup>858</sup> zu bleiben. Weil die tradierten Bluttaten von Medea hier keine Erwähnung finden, bleibt sie auch nach Jasons Betrug die tugendhafte Opfer-Figur, was ihrer Kategorisierung unter den ‚good women‘ im Titel entspricht.

Beschränkt sich die Interpretation des Medea-Mythos in den beiden oben genannten Werken noch auf die eheliche Treue, so geht Christine de Pizan, die erste Frau, die eine bekannte Medea-Version verfasst hat,<sup>859</sup> in ihrem *Buch von der Stadt der Frauen* einen Schritt weiter. Mittels ihrer imaginierten Dialoge mit „Frau Vernunft“<sup>860</sup> und „Frau Rechtschaffenheit“<sup>861</sup> stellt die Autorin zwei Fragen, die gegen traditionelle Vorstellungen oder Vorurteile wirken: Ob die weibliche Intelligenz der männlichen unterlegen ist und ob die Frauen untreu sind.<sup>862</sup> Zur Beantwortung dieser Fragen wird Medea als eines der Beispiele genannt: Die kolchische Königstochter besitzt nicht nur äußerliche Schönheit („sehr schön, hoch und gerade gewachsen“<sup>863</sup> mit „äußerst liebliche[n] Gesichtszüge[n]“<sup>864</sup>), sondern auch alle Kenntnisse von Zauberkunst, auf welche auch Männer wie Jason sich verlassen können. Auch in Hinsicht auf ihre Treue ist Medea ihrem Mann laut Pizan weit überlegen, denn dieser benutzt Medea lediglich, um das Goldene Vlies zu erringen;

---

<sup>853</sup> Chaucer, Geoffrey: Die Legende von guten Weibern. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 128-137, hier: S. 129.

<sup>854</sup> Ebd.

<sup>855</sup> Ebd.

<sup>856</sup> Vgl. ebd., S. 129, 131.

<sup>857</sup> Vgl. ebd., S. 133, 135.

<sup>858</sup> Ebd., S. 135.

<sup>859</sup> Vgl. Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 19.

<sup>860</sup> Pizan, Christine de: Das Buch von der Stadt der Frauen. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 138-143, hier: S. 138.

<sup>861</sup> Ebd.

<sup>862</sup> Vgl. ebd., S. 138-141.

<sup>863</sup> Ebd., S. 139.

<sup>864</sup> Ebd.

danach wendet er sich sofort neuen Zielen zu. Medea hingegen will Jason auf keinen Fall betrügen, gerät aber deswegen in Verzweiflung und durchlebt ewigen Kummer;<sup>865</sup> ihr Kindsmord bleibt wie bei Chaucer außer Acht. Eine solche „Umwertung“<sup>866</sup> des Mythos zugunsten der Frau führt unüberraschend zu Antworten auf die beiden von Pizan gestellten Fragen, die sich auch die Frauenbewegung auf die Fahnen schreiben können: Zum einen sind die liebenden Frauen „weder so kalt noch so unbeständig [...], wie jene Männer es behaupten“<sup>867</sup>, da diese Behauptung allein dem eigenen „gemeinen Nutzen“<sup>868</sup> dienen und die Männer vor den weiblichen Tricks warnen soll. Zum anderen sind die Frauen genauso intelligent wie die Männer, und

wenn es üblich wäre, die kleinen Mädchen eine Schule besuchen und sie im Anschluß daran, genau wie die Söhne, die Wissenschaften erlernen zu lassen, dann würden sie genauso gut lernen und die letzten Feinheiten aller Künste und Wissenschaften ebenso mühelos begreifen wie jene.<sup>869</sup>

Es ist also keine Überraschung, wie hoch die feministischen Interpretierenden Pizan, ihre Werke und ihre Medea schätzen. Annette Kuhn sieht etwa in ihr „die erste moderne Schriftstellerin und feministische Frauenforscherin“<sup>870</sup>, in diesem Sinne wird Pizans Medea auch als diejenige betrachtet, die mit ihrer eigenen Stimme gegen die patriarchale Ordnung spricht.<sup>871</sup> Diese für Lütkehaus als Identifikationsfigur im Geschlechterkampf geltende Medea<sup>872</sup> hat selbstverständlich ihren Platz in der „Stadt der Frauen“<sup>873</sup> – eine Zuspitzung der mittelalterlichen Rehabilitierung für die Kolcherin, die weit von der antiken Tradition abweicht.

An die antike Medea-Gestalt knüpft eher die Tragödie *Medea* von Pierre Corneille an, in der die Protagonistin wieder „in ihrer ganzen Boshaftigkeit“<sup>874</sup> präsentiert wird. Eine Besonderheit dieses Stückes liegt darin, dass der Autor stets versucht, „das Geschehen zu erklären, es nachvollziehbar und motiviert erscheinen zu lassen“<sup>875</sup>. Solch ein ‚Prinzip der Begründung‘, das ein Merkmal der rationalistischen Epoche

---

<sup>865</sup> Vgl. ebd., S. 142-143.

<sup>866</sup> Lütkehaus, *Medea und einige ihrer Kinder*, S. 19.

<sup>867</sup> Pizan, *Das Buch von der Stadt der Frauen*, S. 141.

<sup>868</sup> Ebd.

<sup>869</sup> Ebd., S. 138-139.

<sup>870</sup> Kuhn, Annette: Sie spricht mit ihrer eigenen Stimme. Medea bei Christine de Pizan. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs *Medea*, S. 94-103, hier: S. 94.

<sup>871</sup> Vgl. ebd., S. 102-103.

<sup>872</sup> Vgl. Lütkehaus, *Medea und einige ihrer Kinder*, S. 19.

<sup>873</sup> Ebd.

<sup>874</sup> Corneille, Pierre: *Medea*. In: Lütkehaus, *Mythos Medea*, S. 147-151, hier: S. 147.

<sup>875</sup> Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 421.

ist,<sup>876</sup> durchzieht das Drama und verleiht ihm entmythisierende Elemente. Zugleich aber dient die Vermehrung der Zauber dazu, Medeas Übermenschlichkeit und ihren Unterschied zu den normalen Menschen (also den anderen Figuren) zu unterstreichen.<sup>877</sup> Außerdem verleiht die von Corneille erfundene Handlung, nämlich dass am Ende auch Jason und Kreon Selbstmord begehen, den beiden sonst oft bloss erscheinenden Figuren charakterliche Tiefe.<sup>878</sup>

Im Vergleich zu Corneilles Drama spielen die entmythisierenden Momente eine wichtigere Rolle im *Gründlichen mythologischen Lexicon* von Benjamin Hederich, in dem Medea mehr als ein Mensch denn als eine übermenschliche Göttin erscheint.<sup>879</sup> So stellt Hederich fest, dass Medea eine wirkliche Person ist, „die auch wegen ihrer Erfahrung in der Botanik für eine Zauberin hat können angesehen werden“<sup>880</sup>. Er vermutet sogar, Medea habe die korinthische Prinzessin „mit der Naphtha“<sup>881</sup> ins Feuer gesetzt. Einerseits erzählt er die Geschichte des Kindsmords nach,<sup>882</sup> andererseits drückt er den Zweifel aus, dass es sich dabei um eine Hinzufügung der Nachwelt handeln könnte, die dazu dient, Medeas Geschichte „nur desto wunderbarer, und die Person desto verhaßter zu machen“<sup>883</sup>. Auch die Güte Medeas in ihrer Heimat scheint gegen die Mordanschuldigung zu sprechen.<sup>884</sup> Lütkehaus weist dabei mit Recht auf die Entmythologisierung- und Humanisierungstendenz hin. Seiner Meinung, dass bereits Hederich Medea freisprechen möchte,<sup>885</sup> kann wegen der unklaren Position des Autors jedoch nicht uneingeschränkt zugestimmt werden.

Medea kommt auch in den Trauerspielen *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti* von Lessing vor, allerdings unter anderem Namen – im erstgenannten Drama fordert die Figur der Marwood ihren ehebrecherischen Mann auf, in ihr „eine neue Medea“<sup>886</sup> zu sehen, während die Orsina im letztgenannten Drama mit ihrer „selbstständige[n] Stimme“<sup>887</sup> einen Gegensatz zur tugendhaften Protagonistin bildet. Indem die beiden Nebenrollen als moderne Medeen mit eigenen Namen erscheinen, wobei Lessing die

---

<sup>876</sup> Vgl. ebd.

<sup>877</sup> Vgl. ebd.; Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 80.

<sup>878</sup> Vgl. Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 20.

<sup>879</sup> Vgl. ebd.

<sup>880</sup> Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexicon. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 155-161, hier: S. 160.

<sup>881</sup> Ebd.

<sup>882</sup> Vgl. ebd., S. 158.

<sup>883</sup> Ebd., S. 160.

<sup>884</sup> Vgl. Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 20.

<sup>885</sup> Vgl. Hederich, Gründliches mythologisches Lexicon, S. 156.

<sup>886</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: Miss Sara Sampson. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 166-167, hier: S. 167.

<sup>887</sup> Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 80.



Figurenkonstellation von Euripides und Seneca übernimmt,<sup>888</sup> entsprechen seine Dramen Stephens zweiter Kategorie der Medea-Bearbeitung: Der ‚verdeckten Medea‘, also den Stücken, in denen die Bezüge auf den Medea-Mythos nicht direkt erkennbar, sondern eher „verwisch[t] und dekonstruier[t]“<sup>889</sup> sind und die Medea-Figuren in anderer Gestalt erscheinen. Die Autoren solch verdeckter Mythen, so Stephan, haben „oft eine eher skeptische Haltung“<sup>890</sup> gegenüber dem Mythos. In der gegenwärtigen Literatur erscheinen immer mehr solche Werke. Bei der ‚verdeckten Medea‘ kann es natürlich Abweichungen von den tradierten Gestalten und Handlungen geben; beispielsweise zeigt der Racheplan Marwoods eine besondere Grausamkeit, indem sie ihre Tochter „nicht gestorben sehen“<sup>891</sup>, sondern sie persönlich sterben sehen will, was einen langsamen Tod mit erschreckenden Torturen bedeutet. Schließlich beschließt die Raserin auch, zunächst den verräterischen Ehemann zu töten („Der Vater muß voran!“<sup>892</sup>), dann erst das Kind – dabei lässt sich schwer beurteilen, ob dieser schnelle Tod grausamer sein würde als Jasons restliche Lebensjahre voller Verzweiflung. Aus der Perspektive der feministischen Interpretinnen ergibt sich jedoch eine ganz andere Schlussfolgerung als die bloße Grausamkeit der Mutter: So sieht Calabrese etwa in der Gestalt Orsina nicht nur eine umbenannte Medea, sondern zugleich auch eine „Anti-Medea“<sup>893</sup>, denn Lessing gestaltet die beiden Frauenfiguren, d. h. Emilia Galotti und Orsina, anstatt als Rivalinnen als Geschlechtsgenossinnen, die gemeinsam unter der Unterdrückung des Patriarchats leiden müssen.<sup>894</sup> Indem die beiden zu „ein[em] Verhältnis, wenn auch nicht der Solidarität, so aber des gegenwärtigen Verständnisses“<sup>895</sup> gelangen, entsprechen sie, die die Opfer-Rolle der Frau übernehmen, dem Aufruf der französischen Feministinnen, denn sowohl Cixous als auch Irigaray betonen, dass die Frauen die von Männern angeheizten Kämpfe gegeneinander beenden sollen, um gemeinsam eine Geschichte der Frauen zu schreiben.<sup>896</sup> In diesem Sinne sind die beiden Frauenfiguren Lessings, Maria und Medea – zwar noch vom Ziel weit entfernt, aber sie haben doch den ersten Schritt

---

<sup>888</sup> Vgl. Siebenpfeiffer, Hania: Giftige Gabe(n). Medea als heroisch-dämonische Giftmischerin. In: Bätzner u. a., Medea-Morphosen, S. 91-110, hier: S. 105. Die Parallelen der Figurenkonstellation zeigt sich vor allem in „Mellefont als Jason, Sara als Kreusa/Glauke, Sir William als Kreon und Marwood als Medea“.

<sup>889</sup> Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 169.

<sup>890</sup> Ebd.

<sup>891</sup> Lessing, Miss Sara Sampson, S. 167.

<sup>892</sup> Ebd.

<sup>893</sup> Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 80.

<sup>894</sup> Vgl. ebd.

<sup>895</sup> Ebd.

<sup>896</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1, 2.3.2.

gemacht.

In Wilhelm Götters *Medea. Melodrama*, das nach Lessing entsteht, scheint die mordende Mutter besonders zerrissen zwischen ihrer Liebe zu den Kindern und der Rachsucht; ihr erster Versuch, die Kinder zu töten, scheitert sogar an deren flehenden Gesten.<sup>897</sup> Einerseits glaubt Medea, die Tötung der Kinder könne sie von dem bevorstehenden schrecklichen Schicksal befreien und bedeute deshalb keine böse Tat, sondern „Erbarmen, Liebe, Wohltat“<sup>898</sup> für sie. Auch ihre Mutterliebe behält sie bis zum Tod der Kinder.<sup>899</sup> Andererseits kann sie die Tatsache, dass sie in den Kindern die Miene und das Erbe von Jason wiederfindet, nicht ertragen,<sup>900</sup> was zu ihrer endgültigen Entscheidung führt. In ihrer Verzweiflung ruft sie auch nach der dunklen Göttin Hekate,<sup>901</sup> die nach manchen Quellen ihre Mutter ist.<sup>902</sup> Wenn Lütkehaus in dem Drama die Vereinigung von Mord und Mutterliebe sieht,<sup>903</sup> so geschieht dies ohne die Intention des Autors, die liebende Mutter von ihrer mörderischen Tat freizusprechen – am Ende des Stücks übergibt Medea, deren Rachgier über ihr Mitleid mit den Kindern triumphiert,<sup>904</sup> ihre Mutterrolle der Göttin Juno und betet, dass diese die „ewige Mutter“<sup>905</sup> ihrer Kinder sein werde. Medea selbst, die Frau mit den „blutigen Händen“<sup>906</sup>, hält sich für die Mutterrolle nicht mehr tauglich.<sup>907</sup>

Das Prosatrauerspiel von Friedrich Maximilian Klinger, das in der Zeit des Sturm und Drang unter dem Einfluss des „Kraftgenies“<sup>908</sup> entsteht, durchzieht der Faden von Medeas innerem Konflikt zwischen Göttlichkeit und Menschlichkeit.<sup>909</sup> Die Enkelin des Helios und die Tochter der Hekate, die durch das Zeugen von Kindern mit einem Menschen (nämlich Jason) „dem Loos der schwachen Menschheit“<sup>910</sup> unterliegt, steht anlässlich der gebrochenen Ehe vor der Wahl, ob sie nun mit den Kindern fliehen, ein verborgenes Leben führen und dadurch bei der von ihr verachteten Menschheit bleiben soll,<sup>911</sup> oder ob sie auf die Kinder verzichten, ihren letzten Bund

---

<sup>897</sup> Vgl. Götter, Wilhelm: *Medea. Melodrama*. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 168-174, hier: S. 171-172.

<sup>898</sup> Ebd., S. 169.

<sup>899</sup> Vgl. ebd., S. 171-173.

<sup>900</sup> Vgl. ebd., S. 171.

<sup>901</sup> Vgl. ebd., S. 173.

<sup>902</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 418.

<sup>903</sup> Vgl. Lütkehaus, *Medea und einige ihrer Kinder*, S. 21.

<sup>904</sup> Vgl. Götter, *Medea*, S. 173.

<sup>905</sup> Ebd., S. 174.

<sup>906</sup> Ebd.

<sup>907</sup> Vgl. ebd.

<sup>908</sup> Kenkel, *Medea-Dramen*, S. 130-131.

<sup>909</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 421.

<sup>910</sup> Klinger, *Medea in Korinth*, S. 179.

<sup>911</sup> Vgl. ebd., S. 180.

mit den Menschen durchtrennen und zu ihrer verlorenen Göttlichkeit zurückgelangen soll.<sup>912</sup> Im Drama ist die Kluft zwischen Göttern und Menschen, wie Corbineau-Hoffmann es deutet, tief und unüberwindbar.<sup>913</sup> Der Vater Jason wirft seiner Frau vor, dass diese das Schicksal der Kinder als schwache Menschen unrein und unbeständig findet; er aber will die Kinder vom Geschlecht der Götter trennen und sie vollständig auf die Seite der Menschen ziehen.<sup>914</sup> Erwähnt Medea ihre Identität als „Hekate’s furchtbare Tochter“<sup>915</sup> zunächst nur als Drohung, so strebt sie die Rückgewinnung dieser verlorenen Seite ihrer Selbst tatsächlich an nach der dunklen Erscheinung ihrer Mutter, die sie auffordert, die schlafenden Kinder zu töten, und zwar nicht nur, um sich an Jason zu rächen, sondern auch um Medeas Mord an ihrem Bruder Absyrthos zu entschuldigen.<sup>916</sup> Immer wieder wird die finstere Größe der Göttin betont, und die Argumente, die Hekate verwendet, um ihre Tochter vom Loswerden des Menschseins zu überzeugen, bestätigen nochmals die unüberwindbare Distanz zwischen Göttern und Menschen:

Willst du durch die Schlaffer ewig von dem schwachen Geschlecht abhängen? Durch sie dein großes Leben abhärten? deine Kräfte vermodern lassen? deinen Geist fesseln? die du verlierst! die man dir entreißt! nach denen du seufzen wirst, die wimmernde Mutter! Spott der trugvollen Menschen! Verachtet, ausgestoßen vom feigen Geschlechte! Diese Rache ist deiner werth! diese Rache versüßt dir deine Mutter! [...]  
Zerreiß den letzten Faden, der dich an die Menschen bindet; sey fürchterlich groß! Steige in den Erebos! zu deiner Mutter!<sup>917</sup>

Dunkelheit, Furchtbarkeit, Größe – dies sind die Merkmale der finsternen Götter in dem Drama, welche sie von der ‚schwachen‘ Menschheit unterscheiden. Die Sehnsucht nach der Rückkehr in die Welt der Götter besiegt schließlich die Mutterliebe in Medea. – Anders als bei Götters Stück, in dem Medea ihre Mutterliebe bis zum Tod der Kinder behält, verleugnet sie, die in ihre göttliche Identität zurückgefunden hat, vor den erschreckten Kindern ihre Mutterrolle: „Ich bin Medea, bin nicht eure Mutter.“<sup>918</sup> Da sie nun dem Vorschlag Hekates gefolgt ist und die Verbindung mit den Menschen gelöst hat,<sup>919</sup> gleicht sie ihrer Mutter („ich gleiche dir

<sup>912</sup> Vgl. ebd., S. 181.

<sup>913</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 421.

<sup>914</sup> Vgl. Klinger, Medea in Korinth, S. 180.

<sup>915</sup> Ebd., S. 181.

<sup>916</sup> Vgl. ebd., S. 182.

<sup>917</sup> Ebd., S. 182-183.

<sup>918</sup> Ebd., S. 186.

<sup>919</sup> Vgl. ebd., S. 187.

nun<sup>920</sup>) und steht „im Dunkel der Nacht, fürchterlich groß“<sup>921</sup>. Nachdem sie ihr menschliches Leben beendet hat – eine Innovation Klingers<sup>922</sup> – steigt sie in die dunkle Unterwelt hinunter und wird schließlich eins mit ihrer Mutter.<sup>923</sup> Konrad Kenkel spricht daher von einer Remythisierungstendenz Klingers, die „gegenläufig“<sup>924</sup> zu der von Euripides entwickelten Entmythisierung des Medea-Mythos ist.

Eine der beeindruckendsten und erschreckendsten Szenen in dem von „Finsternis und ‚Nächtlichkeit‘“<sup>925</sup> geprägten Trauerspiel steht an dessen Ende, als Hekate den Geist des Absyrthos auffordert, das Blut der sterbenden Kinder Medeas zu lecken:

Absyrthos, mein geliebter Sohn, falle auf die Leichen der Jasoniden! Lecke ihr Blut! Säugling, lecke das Blut des jungen Rehs! Dich erschlug um den Vater die Schwester! Dich ließ die Mutter verschmachten, weil deine Schwester sie in Verzweilung stürzte! Heute rächt sie euch an ihm! lecket das Blut und fahret gesätigt ins Schattenreich!<sup>926</sup>

Mit Recht weist Lütkehaus bei der Analyse der Entsühnung vom Brudermord auf die „Blutsbande“<sup>927</sup> zwischen Mutter und Tochter hin, die in dieser Szene ihren wörtlichen Sinn finden. Während Irigaray und Butler die Bewahrung der Blutsbande mit positiven Bedeutungen wie z. B. der Fortschreibung der weiblichen Genealogie verbinden,<sup>928</sup> zeigt sich in dieser Szene des ‚Blut für Blut‘ eher die finstere, schreckliche Seite der Mutter-Tochter-Beziehung. Hier handelt es sich um das im feministischen Sinne vom Patriarchat entstellte Bild der Großen Mutter, die mit ihrer dunklen Größe den Menschen gegenübersteht und mit ihrer zerstörenden Kraft Blut und Opfer fordert. Im Vergleich zur Beschreibung der blutigen Götter-Menschen- und Mutter-Tochter-Beziehung<sup>929</sup> scheint die Innovation Klingers, den Nebenrollen und insbesondere den zwei Kindern von Medea eigene Eigenschaften zu verleihen,<sup>930</sup> nicht so augenfällig. Bei Klinger handeln die beiden Söhne, die Mermeros und Feretos heißen, nach ihrem eigenen Willen und treffen ihre eigene Entscheidung:

---

<sup>920</sup> Ebd., S. 181.

<sup>921</sup> Ebd., S. 188.

<sup>922</sup> Vgl. Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 22.

<sup>923</sup> Klinger, Medea in Korinth, S. 188.

<sup>924</sup> Kenkel, Medea-Dramen, S. 130.

<sup>925</sup> Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 421.

<sup>926</sup> Klinger, Medea in Korinth, S. 187-188.

<sup>927</sup> Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 22.

<sup>928</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2, 2.3.3.

<sup>929</sup> Vgl. Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 22.

<sup>930</sup> Vgl. Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 81.

Während Mermeros Jason und Kreusa näher steht, bevorzugt Feretos die Mutter.<sup>931</sup> Diese Individualisierung der Kinder<sup>932</sup> kommt in einer anderen Form auch im späteren Trauerspiel von Franz Grillparzer vor, wo sie zu einer besonders brutalen und traurigen Szene zwischen Mutter und Kindern führt.

Während Julius von Soden die vor der Wahl zwischen Vater und Mutter stehenden Kinder zuerst zu Medea und dann zu Jason laufen lässt<sup>933</sup> und dadurch vorläufig den Schein der familiären Harmonie erzeugt,<sup>934</sup> bricht Grillparzer im letzten Teil seiner Trilogie *Das Goldene Vließ*, der den Titel *Medea* trägt, die Mutter-Kind-Bindung vollends auf und lässt die beiden Kinder freiwillig die Rivalin ihrer Mutter wählen lässt.<sup>935</sup> Zuerst sagt Jason ihr zu, dass Medea bei der Verbannung eines der beiden Kinder mitnehmen darf;<sup>936</sup> als diese jedoch vor der freien Wahl stehen, fliehen sie vor der für sie beängstigende Mutter und laufen in den Schoß der Kreusa. Der Klingersche Trost, dass zumindest ein Kind der Mutter nahesteht, bleibt in Grillparzers Version völlig aus, so dass Medea sich nach dem Verlust beider Kinder „besiegt, vernichtet, zertreten“<sup>937</sup> fühlt und nach dem Tod verlangt. Der aus Liebe entstandene Hass gegen die undankbaren Kinder fordert schließlich auch die Vernichtung von ihnen:

Sie wollen nicht? Die Kinder die Mutter nicht?  
Es ist nicht wahr, unmöglich! –  
Äson, mein Ältester, mein Liebling!  
Sieh, deine Mutter ruft dir, komm zu ihr!  
Ich will nicht mehr rauh sein und hart!  
Du sollst mein Kostbarstes sein, mein einziges Gut!  
Höre die Mutter! Komm! –  
Er wendet sich ab! Er kommt nicht!  
Undankbarer! Ebenbild des Vaters!  
Ihm ähnlich in den falschen Zügen  
Und mir verhaßt wie er;  
Bleib zurück, ich kenne dich nicht! –  
Aber du, Absyrtus! Schmerzenssohn  
Mit dem Antlitz des beweinten Bruders,  
Mild und sanft wie er;  
Sieh, deine Mutter liegt hier knieend  
Und fleht zu dir.  
Laß sie nicht bitten umsonst!  
Komm zu mir, mein Absyrtus!  
Komm zur Mutter! –

<sup>931</sup> Vgl. Klinger, *Medea in Korinth*, S. 175-177.

<sup>932</sup> Vgl. Calabrese, *Von der Stimmlosigkeit zum Wort*, S. 81.

<sup>933</sup> Vgl. Soden, *Julius von: Medea*. In: Lütkehaus, *Mythos Medea*, S. 193-195, hier: S. 194.

<sup>934</sup> Vgl. Lütkehaus, *Medea und einige ihrer Kinder*, S. 22.

<sup>935</sup> Vgl. Grillparzer, *Das Goldene Vließ* S. 196-198.

<sup>936</sup> Vgl. ebd., S. 195.

<sup>937</sup> Ebd., S. 198.

Er zögert! – Auch du nicht? –  
Wer gibt mir einen Dolch?  
Einen Dolch für mich und sie! (*Sie springt auf.*)<sup>938</sup>

Wieder spielt die Ähnlichkeit der Kinder mit dem Vater hier eine Rolle: Während Medea früher nur die Ähnlichkeit der Gesichtszüge bemerkt hat, sieht sie nun sich auch den Verrat des Vaters in den Kindern wiederholen:

Gut? Und fliehen die Mutter?  
Gut? Sie sind Jasons Kinder!  
Ihm gleich an Gestalt, an Sinn,  
Ihm gleich in meinem Haß  
Hätt' ich sie hier, ihr Dasein in meiner Hand,  
In dieser meiner ausgestreckten Hand,  
Und ein Druck vermöchte, zu vernichten  
All, was sie sind und waren, was sie werden sein –  
Sieh her! –, jetzt wäre sie nicht mehr!<sup>939</sup>

Medeas Kinderhass ist eigentlich ein Hass gegen Jason, der auf die ihm ähnlichen Kinder übertragen wird. Da die Kinder das Spiegelbild und das zweite Ich von Jason sind, bedeutet ihr Tod auch die Vernichtung Jasons:

Die Kinder liebt er, sieht er doch sein Ich,  
Seinen Abgott, sein eigenes Selbst  
Zurückgespiegelt in ihren Zügen.  
Er soll sie nicht haben, soll nicht!<sup>940</sup>

Es ist also einseitig, die Medea von Grillparzer als eine ihre eigenen Kinder Hassende, monströse Mutter anzusehen; wenn man die Motivation ihres Kindsmords betrachtet, gewinnt die tragische Mutterfigur an Menschlichkeit, denn wie Gotter läßt Grillparzer seine Medea die Tötung der Kinder auch damit begründen, dass der Tod besser als ein schreckliches Schicksal ist. Entgegen der Klage der Amme Gora, „weh der Mutter, die die Kinder haßt“<sup>941</sup>, behauptet Medea, dass ihre Kinder ein unseliges Leben führen würden, wenn sie bei Jason und Kreusa blieben: Entweder würden sie von den Stiefgeschwistern unterdrückt, oder ihr Unglück würde sie zum Verbrechen treiben,<sup>942</sup> wie es bei Medea selbst der Fall sein ist. Diese zweite Motivation der ‚Tötung als Gnade‘<sup>943</sup> schwächt den ‚unbürgerlichen‘ Kinderhass gewissermaßen ab

---

<sup>938</sup> Ebd., S. 197-198.

<sup>939</sup> Ebd., S. 200.

<sup>940</sup> Ebd., S. 201.

<sup>941</sup> Ebd., S. 200.

<sup>942</sup> Vgl. ebd.

<sup>943</sup> Vgl. Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 21.

und verhilft der Protagonistin zu Mitleid. Aus diesen zwei Gründen scheint Medeas Tat bereits plausibel,<sup>944</sup> ergänzend dazu ist es der Hintergrund des Dramas – die unüberwindbare Kluft zwischen Natur und Zivilisation<sup>945</sup> –, der die Tragik sowohl erklärt als auch verdichtet.

Medeas Kinder fliehen vor der Mutter zu Kreusa, weil – wie Jason es erklärt – ihre Wildheit die Kinder beängstigt, während die milde Kreusa ihnen ein Sicherheitsgefühl geben kann.<sup>946</sup> In der Tat kann Medea, die ‚barbarischer‘ Herkunft und eng mit Zauber und Dunkelheit verbunden ist,<sup>947</sup> sich nie dem hellen, ‚zivilisierten‘ Griechenland anpassen und bleibt trotz aller Versuche, sich der korinthischen Kultur anzunähern, eine Außenseiterin. Dies zeigt sich deutlich z. B. in der viel zitierten Szene, in der Medea vergeblich versucht, das griechische Instrument Lyra zu lernen.<sup>948</sup> Dies kommentiert Jason dahingehend, dass Medeas Hand nicht für das Instrumentspielen tauglich sei – sie sei viel besser darin, mit ihrem Gesang den Drachen einzuschlängeln,<sup>949</sup> eine barbarische Kunst, die im zivilisierten Griechenland als fremd und unheimlich wahrgenommen wird. Aus der einstigen stolzen Prinzessin wird nun der „Inbegriff der Unzugehörigen, Landflüchtigen, Heimatlosen“<sup>950</sup>, die sich an der Grenze zwischen zwei Welten bewegen und keinen festen Platz finden können. In diesem Zusammenhang sei an die feministischen Ansätze erinnert, denen zufolge die Frau in der patriarchalen Kultur häufig mit Natur und Dunkelheit verbunden und als ‚schwarzer Kontinent‘ angesehen wird.<sup>951</sup> Grillparzers Medea, einer typischen mythisierten Frauenfigur, gelingt die ‚Entmythisierung‘ bis zum Ende des Stückes nicht. Als eine ‚Andere‘ bleibt sie im Männerreich und muss dort untergehen.

Diese Andersartigkeit wird in einigen späteren Medea-Adaptionen auf eine direktere und radikalere Weise dargestellt:<sup>952</sup> Aus der Barbarin aus dem ‚schwarzen Kontinent‘ wird nun eine Frau mit schwarzer Hautfarbe. Die erste schwarze Medea kommt in Paul Heyses Novelle *Medea* vor, die insgesamt zwar wenig von Interpreten aufgegriffen,<sup>953</sup> aber wegen ihrer neuen Perspektive sowohl von Stephan als auch von

---

<sup>944</sup> Vgl. ebd., S. 24.

<sup>945</sup> Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 423.

<sup>946</sup> Vgl. Grillparzer, *Das Goldene Vließ*, S. 198.

<sup>947</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 423.

<sup>948</sup> Vgl. ebd.

<sup>949</sup> Vgl. Calabrese, *Von der Stimmlosigkeit zum Wort*, S. 83.

<sup>950</sup> Lütkehaus, *Medea und einige ihrer Kinder*, S. 22.

<sup>951</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3, 2.3.1.

<sup>952</sup> Zur Fremdheit und Andersartigkeit Medeas vgl. Göbel-Uotila, *Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts*; Stephan, *Musen & Medusen*, S. 186-207.

<sup>953</sup> Vgl. Stephan, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, S. 56.

Lütkehaus behandelt wird.<sup>954</sup> Zum Stück: Bei der Diskussion der Frage, ob die archaischen Bluttaten Medeas in der zivilisierten heutigen Gesellschaft noch möglich seien, vertritt eine Frau aus einem fiktiven Publikum des Grillparzerschen Dramas die Meinung, dass Medeas Kindsmord beim heutigen Publikum „kein Mitgefühl, sondern nur ein lähmendes Entsetzen“<sup>955</sup> wecken könne. Bemerkenswert ist hier die Analogie von Medea und Medusa – beide sollen den uralten Schrecken verkörpern, der im Prozess der Zivilisierung gebannt und überwunden wurde.<sup>956</sup> Die Gegenmeinung einer anderen Frau lautet jedoch, auch die fortgeschrittene Zivilisation helfe nicht dabei, die „elementaren Mächte“<sup>957</sup> in der Tiefe des menschlichen Herzens zu tilgen; diese ließen sich höchstens zurückdrängen, denn „auch heute noch öffnen sich zuweilen in der Brust eines armen Weibes Abgründe, die tiefer als die Hölle sind“<sup>958</sup>. Als Beispiel der überlebenden tierischen Grausamkeit wird dann eine moderne Medea genannt, die als Mulattin von einem weißen Mann verführt wurde und ihm einen Sohn gebärt.<sup>959</sup> Als die „Mischlings-Medea“<sup>960</sup> – hier heißt sie Wally – erfährt, dass ihr Geliebter eine schöne, weiße Frau heiraten möchte,<sup>961</sup> rächt sie sich dadurch, dass sie mit ihrem Kind in den Tod zu gehen versucht, davor allerdings gerettet wird. Sie stürzt sich dann mit einem „sonderbare[n] Lächeln oder eigentlich Grinsen an ihrem halboffenen Munde“<sup>962</sup> auf das Kind und erdrosselt es mit eigener Hand, bevor sie in eine Irrenanstalt gebracht wird und dort ein tragisches Ende findet.<sup>963</sup>

Wie Stephan es interpretiert, ist ein „rassistische[r] Unterton“<sup>964</sup> bei der Geschichte der modernen Medea immer präsent. Während Wallys ‚bessere‘ Eigenschaften auf ihre mütterliche, deutsche Herkunft zurückgeführt werden, wird der ‚schlechtere‘ Teil mit ihrem afrikanischen Großvater und französischen Vater begründet.<sup>965</sup> Der Kindsmord, der für deutsche Frauen unmöglich scheint, findet unter dem Einfluss der Milieutheorie also eine scheinbar gute Begründung.<sup>966</sup> Wenn die „elementaren Mächte“<sup>967</sup> vor dem Erzählen der Wally-Geschichte noch als allgemeine, verborgene

<sup>954</sup> Vgl. ebd., S. 56-59; Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 24-25.

<sup>955</sup> Heyse, Paul: Medea. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 210-214, hier: S. 211.

<sup>956</sup> Vgl. ebd.

<sup>957</sup> Ebd., S. 212.

<sup>958</sup> Ebd.

<sup>959</sup> Vgl. Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 56-57.

<sup>960</sup> Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 24.

<sup>961</sup> Vgl. Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 56-57.

<sup>962</sup> Heyse, Medea, S. 214.

<sup>963</sup> Vgl. ebd.

<sup>964</sup> Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 58.

<sup>965</sup> Vgl. ebd., S. 57-58.

<sup>966</sup> Vgl. ebd., S. 58.

<sup>967</sup> Heyse, Medea, S. 212.



Zerstörungskraft in allen Menschen anzusehen sind, so scheinen sie sich nach der rassistischen Belehrung auf eine Gruppe von Menschen zu beschränken, die ihrer Herkunft nach weit von der Zivilisation entfernt sind und denen daher wahrscheinlich die Kraft fehlt, die dunklen Einflüsse zurückzudrängen – die ‚Barbaren‘ also; in diesem Darstellungsaspekt lässt sich die Mulattin-Medea von ihrem kolchischen Archetyp kaum unterscheiden.

Das Rassenthema behandelt auch Hans Henny Jahnn in seiner aus drei Fassungen bestehenden Medea-Adaption, in der Medea zur schwarzen Frau wird,<sup>968</sup> was somit als „Kunstgriff“<sup>969</sup> gilt, „mit dem die intendierte Wirkung des Fremden und des Anderen forciert wird“<sup>970</sup>. Ihre Andersartigkeit stellen die verachtenden Worte Kreons deutlich dar:

Du bist ein Tier!  
Ungriechische Barbarin. Wie deine Haut  
So schwarz ist auch dein Werk.<sup>971</sup>

Diese Worte zeigen, dass die Situation, in der sich die Schwarze inmitten der ‚weißen‘ Gesellschaft befindet, noch schlimmer ist als in Heyses Fassung: Dort werden die von Medea vertretenen ‚Barbaren‘ zumindest noch als Menschen – wenn auch von niedrigerer Klasse – betrachtet; hier werden sie ihrer Identität als Menschen beraubt und schlechthin mit Tieren gleichgesetzt. In den Augen von Kreon, der an der Reinheit des griechischen Blutes festhält,<sup>972</sup> ist Medea nichts anderes als ein „unmenschlich[es] Wesen“<sup>973</sup>, und zwar ein altes, hässliches Tier. Denn sie hat durch ihre Zauberkraft ihrem Mann Jason zwar die ewige Jugend verliehen, kann sich selbst aber nicht gegen die Kraft der Zeit wehren. So hat sie ihre Jugend, ihre ursprüngliche Schönheit und alles, „[w]as einst die Hände Liebender [e]rzittern machte“<sup>974</sup>, verloren; verloren hat sie auch die Liebe Jasons, der um die junge Kreusa, „[d]ie Weiße“<sup>975</sup>, wirbt. Mit ihrer schwarzen Hautfarbe unter den weißen Griechen und mit ihrem verfallenden Alter neben dem vor Jugendlichkeit strahlenden Jason, „[d]er schönsten

---

<sup>968</sup> Vgl. Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 59.

<sup>969</sup> Göbel-Uotila, Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 111.

<sup>970</sup> Ebd.

<sup>971</sup> Jahnn, Medea, S. 217.

<sup>972</sup> Vgl. ebd., S. 220-221.

<sup>973</sup> Ebd., S. 220.

<sup>974</sup> Ebd., S. 221.

<sup>975</sup> Ebd., S. 218.

einer und ein Held<sup>976</sup>, ist Jahnns Medea also von doppelter Andersartigkeit geprägt, ganz zu schweigen davon, dass sie sich in einer Welt befindet, wo Ausländer nicht beliebt sind<sup>977</sup> und

Verrat und Ehbruch, Mord und Bubenstücke  
Geheiligte und gute Taten sind,  
Wo Unterdrückte und Betrogene  
Verbannung anheimfallen, wo  
Mit der Gemeinheit, wer's auch sei,  
Sich brüsten darf.<sup>978</sup>

Auch in Hinsicht auf ihre Moral ist Medea eine Fremde in der griechischen Welt – das Tier fühlt sich den Menschen moralisch überlegen. Dies würden die Menschen natürlich bezweifeln, insbesondere nach dem für sie tierischen und unvorstellbaren Kindsmord. Dem fügt Jahnns neben äußerster Gewalt und Grausamkeit erotische Momente hinzu, so dass in dieser Szene „Geilheit und Blutdurst, Lust und Gewalt“<sup>979</sup> zusammenfallen: Einerseits wird die homoerotische Liebe zwischen den beiden Söhnen dadurch geschildert, dass sie einander umarmend wie bei einer Hochzeit auf dem Boden liegen, „[h]alb gierig, mehr noch todbereit“<sup>980</sup>; andererseits wird Medeas Tötung der Kinder mit sexuellem Genuss verbunden, so dass die grausame Tat von der höchsten Lust nicht zu unterscheiden ist und auch die sterbenden Kinder den Tötungsprozess genießen:

Und Mord war in des Starken Händen.  
Sie krallten sich verzweifelt um  
Des Schwächern Hals. Lust, Todesröcheln  
Nicht mehr unterschieden. Die schwarze Galle  
Floß ab von meiner Leber. In meines  
Kindes Rücken einschlug ich spitzes Eisen.  
Den weichen Bauch durchdrang's, sank weiter;  
In den zweiten Rücken sprang's  
Und wollte halten, doch Medeas Faust  
Zwang's weiter und nagelte zusammen  
Das schöne Paar. Kaum stöhnend auf die Seite  
Wälzt es sich. Und sah mich an,  
Und sahn mich beide an und lächelten.  
Mein dickes Blut entblödete sich nicht,  
Zu glucksen in Raserei des Taumels,  
Weil meine Augen meines Leibes Frucht  
Gesehn, und tanzend hätte ich mich bewegt,  
Wär'n nicht in meine Augen Tränen

---

<sup>976</sup> Ebd., S. 219.

<sup>977</sup> Vgl. ebd.

<sup>978</sup> Ebd.

<sup>979</sup> Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 25.

<sup>980</sup> Jahnns, Medea, S. 223.

Mir gesprungen.<sup>981</sup>

Die Ambivalenz, dass Jahnns einerseits den ‚Bastard‘ für die Hoffnung der Menschheit hält und Medeas Mischlingskinder als götterähnlich beschreibt,<sup>982</sup> andererseits diese Kinder aber töten und damit alle Hoffnung eben tilgen lässt, sehen Calabrese und Stephan unterschiedlich. Während die erstere den Kindsmord als Triumph der Liebe gegen die Lust und Durchsetzung der Muttermacht betrachtet,<sup>983</sup> bleibt bei der letzteren der Zweifel, ob der Kindsmord als Jahnns Kritik an der rassistischen Gesellschaft oder eher als Subtext des rassistischen, antisemitischen Diskurses interpretiert werden soll.<sup>984</sup> Jedenfalls ist die Jahnnsche Medea-Fassung für sie „schwer zu deuten[.]“<sup>985</sup>. Selbst in der Meinung von Corbineau-Hoffmann und Calabrese, dass der Kindsmord die Transzendierung der vorherigen Gewalt und Animalität bedeutet,<sup>986</sup> bleibt der den Leser erschütternde archaische Schrecken unüberwunden.

Während der antisemitische Einfluss in Jahnns Drama nur eine Annahme ist, steht das Judenthema umso deutlicher im Mittelpunkt der Medea-Adaptionen einiger jüdischer und nicht jüdischer Autorinnen und Autoren, in denen die Kolcherin in eine Jüdin verwandelt wird. In Gertrud Kolmars Roman *Eine jüdische Mutter*, die erste wichtige Medea-Version einer weiblichen Autorin seit Pizan,<sup>987</sup> muss die als Martha umbenannte ‚verdeckte Medea‘ bereits vor der Geburt ihres Kindes gegen Schwierigkeiten kämpfen, die ihre jüdische Identität ihr eingebracht hat. Obwohl sie nicht an jüdischen Sitten festhält, glaubt ihr deutscher Mann, der jüdische Glauben sei „ihr nicht angezogen so wie ein Kleid“<sup>988</sup>, sondern „mit ihr geworden wie eine Haut, verwundbar, doch unverlierbar, unlöslich“<sup>989</sup>. Die Eltern ihres Mannes wollen das zukünftige Kind taufen lassen und meinen, die Frau „aus anderen Blut“<sup>990</sup> solle sich

---

<sup>981</sup> Ebd., S. 223-224.

<sup>982</sup> Vgl. Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 85.

<sup>983</sup> Vgl. ebd.

<sup>984</sup> Vgl. Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 62-63. Für Stephan ist Jahnns Medea für „eine hybride Figur, in der sich Afrikanisches und Jüdisches in merkwürdiger Weise mischen“ (Stephan, Inge: Jüdische Medeen. Bertolt Brecht, Gertrud Kolmar, Paul Celan. In: Bänzner u. a., Medea-Morphosen, S. 193-203, hier: S. 194). Göbel-Uotila hält die These von „Jahnns jüdische[r] Medea“ jedoch für „nicht überzeugend“ (vgl. Göbel-Uotila, Medea: Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 110).

<sup>985</sup> Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 62.

<sup>986</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 424; Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 85.

<sup>987</sup> Vgl. Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 26.

<sup>988</sup> Kolmar, Eine jüdische Mutter, S. 227.

<sup>989</sup> Ebd.

<sup>990</sup> Ebd.

darüber freuen.<sup>991</sup> Erst die Befürchtung des Mannes, dass Martha eine Medea sei, die das Kind töten könne, hindert die Eltern daran<sup>992</sup> Doch Marthas Medea-Ähnlichkeit und ihre Andersartigkeit hängen wie ein Schatten über der Ehe, die, wie Stephan zu Recht betont, „aufgrund der unterschiedlichen Herkunft der Partner bereits in der euripideischen Version von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist“<sup>993</sup>. Als nach dem frühen Tod des Mannes ihre Tochter vergewaltigt und davon traumatisiert wird, nimmt die jüdische Medea ihr das Leben. Damit setzt sie ihre frühere medeische Behauptung in die Tat um: „Wenn man sein Kind sehr lieb hat, dann kann man alles. Man kann sich von ihm ermorden lassen. Man kann es auch töten“<sup>994</sup>. Bei der Frage, ob Marthas Tötung der Tochter als Beendigung ihres Leidens aus Mutterliebe<sup>995</sup> oder als „Hinrichtung“<sup>996</sup> der Tochter nach deren Ehrverlust zu verstehen ist, gehen die Meinungen wiederum auseinander. Auf jeden Fall begeht Martha den Mord zweifellos zum zweiten Mal, als sie das Foto ihrer Tochter vor ihrem Geliebten zerreißt, um diesen von ihrem Bruch mit der Vergangenheit zu überzeugen.<sup>997</sup> Der Mann ist jedoch ihrer doppelten Andersartigkeit als Jüdin und Kindsmörderin bewusst und verweigert ihr seine Liebe, was zu ihrem Selbstmord führt.<sup>998</sup> Wie Medea scheitert Martha am Versuch der Assimilation,<sup>999</sup> kann die unüberbrückbare Kluft zwischen zwei Welten nicht überwinden und verliert am Ende alles, was ihr etwas wert ist. In der Realität stirbt die jüdische Autorin schließlich im Konzentrationslager<sup>1000</sup> – die Folge des realen ‚Andersseins‘ ist vielfach verhängnisvoller als im Roman.

Der ebenfalls von einer Autorin mit halb-jüdischer Abstammung geschriebene Roman *Märkische Argonautenfahrt* eröffnet eine neue Dimension, indem er die dunkle Größe Medeas mit dem Chaos und der Zerstörung der Zivilisation verknüpft, die der Zweite Weltkrieg verursacht. Der Roman wird deshalb als ein Versuch betrachtet, „die ‚deutsche Katastrophe‘ episch zu ‚bewältigen‘“<sup>1001</sup>. Elisabeth Langgässer versetzt die Argonautenfahrt in den Sommer 1945, wo sieben ‚moderne Argonauten‘ aus Berlin ein Kloster in Brandenburg aufsuchen sollen.<sup>1002</sup> In einer von

<sup>991</sup> Vgl. ebd., S. 228.

<sup>992</sup> Vgl. ebd.

<sup>993</sup> Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 172.

<sup>994</sup> Kolmar, Eine jüdische Mutter, S. 230.

<sup>995</sup> Vgl. Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 26; Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 86.

<sup>996</sup> Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 173.

<sup>997</sup> Vgl. ebd.; Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 86.

<sup>998</sup> Vgl. Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 86-87.

<sup>999</sup> Vgl. ebd., S. 87.

<sup>1000</sup> Vgl. ebd., S. 86.

<sup>1001</sup> Stephan, Musen & Medusen, S. 147.

<sup>1002</sup> Vgl. Stephan, Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 144.

Kriegszerstörung geprägten Landschaft unterwegs erscheint ihnen Medea als dunkle Göttin der Unterwelt,<sup>1003</sup> „[e]in weiblicher Chronos“<sup>1004</sup>, der auch seine eigenen Kinder verschlingt, „sie war die unbarmherzige Zeit, die Opfer um Opfer forderte, ohne gesättigt zu sein“<sup>1005</sup>. Die Menschen fürchten sich vor Medea, wollen jedoch nicht erkennen, dass jene ihre Mutter ist, die als Zeit mit dem Herzen der Menschen zusammenwächst.<sup>1006</sup> Als ‚böse Mutter‘, als Gnade und Hölle<sup>1007</sup> in sich vereinende Magna Mater verkörpert Medea das Chaos und steht den Marienfiguren im Roman gegenüber, die für die Ordnung stehen.<sup>1008</sup> In die Figur der schrecklichen Kinderfresserin projiziert die Autorin laut Stephan auch ihr Schuldgefühl gegenüber ihrer Tochter, die von ihr – zur Rettung anderer Familienmitglieder – den NS-Behörden ausgeliefert<sup>1009</sup> und nach Auschwitz deportiert wurde.<sup>1010</sup> Erst viele Jahre später schildert die überlebende „Tochter der Medea“<sup>1011</sup> Cordelia Edvardson in ihrer Autobiographie *Gebanntes Kind sucht das Feuer* die komplizierten Gefühle gegenüber der Mutter. Das kleine Mädchen im Buch muss gegen sich kämpfen, um schließlich die Schlussfolgerung zu ziehen, dass es die halbjüdische Mutter weder hassen kann noch will.<sup>1012</sup>

Das Einssein Medeas mit der Natur, die zugleich gebärend und zerstörend ist, wird in *Die Nacht der Argo* von Marie Luise Kaschnitz und *Das Argonautenschiff* von Anna Seghers thematisiert. In diesen beiden Erzählungen, die sowohl inhaltlich als auch thematisch einander „verblüffend“<sup>1013</sup> ähnlich sind,<sup>1014</sup> kommt Medea allerdings nur als Nebenfigur vor, während Jason, dessen Charakter eigentlich blasser sein sollte, ins Zentrum der Erzählungen gestellt wird. In beiden Erzählungen erscheint er als müder, gealterter und gebrochener Sterblicher, dessen einstiger Ruhm längst in Vergessenheit geraten ist und dem nun nichts mehr geblieben ist als die Argo, „alt und baufällig, ein Wrack, das nicht Winde und Welle vernichtet hatten, sondern die Zeit“<sup>1015</sup> – wie der durch die Zeit von seiner dynamischen Jugend auf immer

<sup>1003</sup> Vgl. Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 89.

<sup>1004</sup> Langgässer, Elisabeth: Märkische Argonautenfahrt. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 235-238, hier: S. 236.

<sup>1005</sup> Ebd.

<sup>1006</sup> Vgl. ebd.

<sup>1007</sup> Vgl. ebd.

<sup>1008</sup> Vgl. Stephan, Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 146-147.

<sup>1009</sup> Vgl. Stephan: Medea, meine Schwester?, S. 13.

<sup>1010</sup> Vgl. Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 89-90.

<sup>1011</sup> Ebd., S. 90.

<sup>1012</sup> Vgl. Edvardson, Cordelia: Gebanntes Kind sucht das Feuer. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 239-245, hier: S. 240.

<sup>1013</sup> Stephan, Medea, meine Schwester?, S. 11.

<sup>1014</sup> Vgl. Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 119.

<sup>1015</sup> Kaschnitz, Marie Luise: Die Nacht der Argo. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 245-248, hier: S. 247.

getrennte Jason. Gegenüber seinem einstigen Traum, das Abenteuer zu suchen und die weite Welt kennenzulernen, ist der entheroisierte Held<sup>1016</sup> schon längst desillusioniert.<sup>1017</sup> Am Ende seines Lebens bleibt ihm nur das Überbleibsel der Argo, das Symbol seiner vergangenen Legende, als Geborgenheit, in deren Bauch er „wie in de[m] Mutterschoß“<sup>1018</sup> seine letzte Ruhe finden kann. Wie die Mutter Erde besitzt die Argo auch eine zerstörende Seite; so bringt sie Jason den von ihm längst erwarteten Tod, der in diesem Sinne eine Erlösung für ihn ist,<sup>1019</sup> und schließt damit den Kreis von Mythos und Realität, denn Jasons Untergang wird bereits vor seinem Tod „seit langem in Liedern und Märchen“<sup>1020</sup> des Volkes besungen. Er stirbt zuerst den mythischen Tod, dann erst den realen.

Wie Stephan es deutet, wird die Stelle Medeas als ‚Fremder‘ in Seghers Version von Jason besetzt, auf den die Autorin ihre eigene Fremderfahrung projiziert.<sup>1021</sup> Ihm erscheint Medea zunächst als die einer „schwarzen Blume“<sup>1022</sup> gleichende „kindliche[.], beeren äugige[.] Zauberin“<sup>1023</sup>, aus der die Zeit schließlich eine erwachsene schwarze Hexe macht.<sup>1024</sup> Sie und Jasons Mutter sind die einzigen beiden (Frauen), die mit ihrer mit der Natur zu vergleichenden Vernichtungskraft unwiederbringliche Opfer von Jason fordern.<sup>1025</sup> Eine ebenso starke Identifikation mit der Natur<sup>1026</sup> besitzt auch die Medea von Kaschnitz, die kurz vor Jasons Tod in seiner Erinnerung erscheint und dann zurück ins All tritt, „ein Teil der Natur, der er sich verbunden hatte und die immer weiter lebte und wirkte, hell und dunkel, helfend und vernichtend zugleich“<sup>1027</sup>. Anders als bei Seghers folgt die Kindsmordgeschichte in Kaschnitz’ Version jedoch einer anderen Variation des Mythos,<sup>1028</sup> dergemäß Medea ihre Kinder nicht aus Rache an Jason tötet, sondern aufgrund ihrer „traurigen Sehnsucht nach der lichten Unsterblichkeit“<sup>1029</sup>, die allerdings mit dem Verhungern der Kinder im Hera-Tempel endet.<sup>1030</sup> Mit diesen ‚bösen Taten aus guten

<sup>1016</sup> Vgl. Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 119.

<sup>1017</sup> Vgl. Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 89.

<sup>1018</sup> Kaschnitz, Die Nacht der Argo, S. 247.

<sup>1019</sup> Vgl. Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 119.

<sup>1020</sup> Seghers, Anna: Das Argonautenschiff. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 249-252, hier: S. 252.

<sup>1021</sup> Vgl. Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 117-119.

<sup>1022</sup> Seghers, Das Argonautenschiff, S. 250.

<sup>1023</sup> Ebd.

<sup>1024</sup> Vgl. ebd., S. 250-251.

<sup>1025</sup> Vgl. ebd., S. 251.

<sup>1026</sup> Vgl. Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 88.

<sup>1027</sup> Kaschnitz, Die Nacht der Argo, S. 248.

<sup>1028</sup> Vgl. Kerényi, Die Mythologie der Griechen, Band 2, S. 218.

<sup>1029</sup> Kaschnitz, Die Nacht der Argo, S. 248.

<sup>1030</sup> Vgl. ebd., S. 246.

Wünschen‘ entfremdet Medea sich von Jason und ihrer Umgebung und entspricht schließlich der Rolle als „Hexe und Kindesmörderin“<sup>1031</sup>, die die Korinther ihr zuschreiben. Für Jason gilt sie zudem als Schatten der Vergangenheit, die „ihn für immer von seiner reinen Jugend trennt[.]“<sup>1032</sup>. Erst gegen Ende seines Lebens sieht Jason eine Medea, die „nicht mehr so düster wie ehemals“<sup>1033</sup> ist, da sie nun für die zweiseitige Mutter Natur steht, die den verlorenen Sohn bei seinem Tod in ihren Schoß zurücknehmen wird.<sup>1034</sup> Laut Stephan handelt es sich dabei auch um die Rückkehr der Medea als Argo, denn „[a]us der Mörderin der Kinder wird die ‚Mörderin‘ des Mannes“<sup>1035</sup>. Jasons Leben endet – sowohl bei Kaschnitz als auch bei Seghers – unter der zerbrochenen Argo, was im Sinne Irigarays als Rückführung des Mannes nach seinem ruhelosen Leben in die ewige Ruhe durch die Frau betrachtet werden kann.<sup>1036</sup>

Obwohl Jean Anouilh in seinem kurz nach dem Zweiten Weltkrieg geschriebenen Drama *Medea* auch das Rassenthema behandelt, indem er aus dem Drachenwagen Medeas einen „Zigeunerkarren“<sup>1037</sup> macht, schließt er sich mit seinem zentralen Thema vor allem an das von Seneca angefangene Motiv der Identitätssuche an.<sup>1038</sup> Beim letzten langen Dialog zwischen den beiden vor dem Kindsmord behauptet Jason, dass Medea „für die Welt auf immer nur Medea ist“<sup>1039</sup>, nur an ihr eigenes Ich denkt und bis „zum Ende aller Zeiten“<sup>1040</sup> allein bleiben wird. In der Tat sind sich jedoch sowohl Medea als auch Jason dessen bewusst, dass es zwei Medeen gibt: Die eine ist die Medea der früheren, glücklichen Jahre mit Jason, diese ist ein anspruchsvolles, reines, kleines und zärtliches Mädchen.<sup>1041</sup> Diese ‚gute Medea‘ ist aber mit dem Ende der glücklichen Jahre für immer verloren. Die andere Medea ist die spätere böse, gemeine Frau mit mörderischer Vernichtungssucht; eine Identität, die Medea selbst hasst und ablehnt.<sup>1042</sup> Zwischen den beiden Persönlichkeitsanteilen entsteht ein Riss,

<sup>1031</sup> Ebd.

<sup>1032</sup> Ebd.

<sup>1033</sup> Ebd., S. 248.

<sup>1034</sup> Vgl. Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort; Göbel-Uotila, Medea: Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 288.

<sup>1035</sup> Stephan: Medea, meine Schwester?, S. 11.

<sup>1036</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2.

<sup>1037</sup> Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 27.

<sup>1038</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 425. Kenkel betrachtet Anouilhs Stück als „entstellte[.] Parabel“ und „auseinandergefallene[.] Legende“, die nicht mehr „Mythos“ genannt werden kann, sondern eher „myth, der alles und nichts bedeutet“ (vgl. Kenkel, Medea-Dramen, S. 134-135).

<sup>1039</sup> Anouilh, Jean: Medea. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 265-275, hier: S. 265.

<sup>1040</sup> Ebd.

<sup>1041</sup> Vgl. ebd., S. 273.

<sup>1042</sup> Vgl. ebd., S. 266-267.

unter dem Anouilh's Medea sehr leidet. In Jasons Erinnerung an die Zeit ihrer gemeinsamen Abenteuer zeigt sich, dass die ideale Medea ein kleiner Argonaut für ihn wäre, der ihm vielmehr ein Kamerad oder ein kleiner Bruder wäre als eine Frau,<sup>1043</sup> was Stephan als einen „Paradieszustand[.] ohne Geschlechter und Geschlechtlichkeit“<sup>1044</sup> versteht. Zu diesem Paradies gibt es keine Rückkehr mehr, sobald aus dem Kameradenpaar ein Mann und eine Frau werden<sup>1045</sup> – wie es bei Adam und Eva der Fall war. An die Stelle der Zärtlichkeit tritt Hass,<sup>1046</sup> und die ‚schreckliche Medea‘ verdrängt ihr zärtliches Ich. Um die Identitätskrise zu bewältigen, muss Medea das böse Ich hinnehmen, wenn auch mit heftiger Ablehnung und starkem Selbsthass:

Ich bin Medea, täusche dich nicht! Ich bin Medea, die dir nichts als Schande gebracht hat. Ich habe gelogen, betrogen und gestohlen. Ich bin schmutzig ... Es ist meine Schuld, daß dein Leben nur Flucht war und daß alles um dich herum mit Blut besudelt ist. Ich bin dein Unglück, dein eiterndes Geschwür. Ich bin deine verlorene Jugend, dein zerstörtes Heim, dein irrendes Leben und deine Einsamkeit. Alle gemeinen Gebärden und schmutzigen Gedanken, das bin ich. Ich bin der Hochmut, die Ichsucht, die Widerwärtigkeit, das Laster, das Verbrechen. Alle haben Angst vor mir und weichen zurück.<sup>1047</sup>

Nach dem Scheitern ihres letzten Versuchs, Jason zurückzugewinnen, ist Medea schließlich gezwungen, ihre dunkle Identität vollständig anzunehmen. Sie heiratet den Schmerz und Hass und löscht die letzte Spur ihres alten Selbst aus: „Ich zertrete das schwache Licht. Tiere, ich bin ihr! Alles, was jagt und tötet heute nacht, das ist Medea“<sup>1048</sup>. Mit dem Kindsmord tötet sie die Unschuld im „Mädchen Medea“<sup>1049</sup> und findet alles wieder, was sie durch die Heirat mit Jason verloren hat. Ihr Selbstmord am Karren erscheint in diesem Sinne als ein endgültiger Triumph im Kampf gegen den Identitätsverlust:

Ich habe sie wieder gefunden, mein Szepter, meinen Bruder, meinen Vater. Das Goldene Vlies fällt an Kolchis zurück. Ich habe Heimat und Jungfräulichkeit wiedergefunden, die du mir beide geraubt hast. Endlich bin ich Medea für immer.<sup>1050</sup>

In *Medea* von Robinson Jeffers wird die Protagonistin wiederum mit der Natur

---

<sup>1043</sup> Vgl. ebd., S. 269. Kenkel spricht von einem Jason-Medea-Team, was die geschlechtslose Kameradschaft zwischen den beiden treffend beschreibt (vgl. Kenkel, *Medea-Dramen*, S. 134).

<sup>1044</sup> Stephan, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, S. 110.

<sup>1045</sup> Vgl. ebd.; Anouilh, *Medea*, S. 270.

<sup>1046</sup> Vgl. Anouilh, *Medea*, S. 270.

<sup>1047</sup> Ebd., S. 266-267.

<sup>1048</sup> Ebd., S. 273.

<sup>1049</sup> Ebd., S. 274.

<sup>1050</sup> Ebd., S. 275.



gleichgesetzt, die durch ihre „Doppelfunktion des Hervorbringens und des Vernichtens“<sup>1051</sup> gekennzeichnet ist. Die „moralische Indifferenz“<sup>1052</sup>, die Medea mit der Natur teilt, spiegelt sich bereits im ersten Akt des Stückes wider, wo das Wort ‚Vernichtung‘ einen bedrohlichen Unterton bildet.<sup>1053</sup> Diese wird durch die immer wieder vorkommende Vorstellung von Knochen versinnbildlicht: Die betrogene Medea überträgt ihren Hass gegen Jason auf ihr eigenes Fleisch und die Kinder, die das Fleisch erzeugte. Daher denkt sie an die Möglichkeit, „das Fleisch, [d]ie Kinder, die Erinnerung ab[zu]schälen“<sup>1054</sup>, so dass nur „[w]eiße Knochen [a]m Strand des Schwarzen Meeres“<sup>1055</sup> bleiben. Da die Vernichtung der Vergangenheit unmöglich ist, bleibt ihr nur, deren Früchte in der Gegenwart – also die Kinder – in Knochen zu verwandeln, weil diese keine Augen mehr haben, die sie an Jason erinnern.<sup>1056</sup> Diese grauenvolle Vorstellung entspricht der Mahnung des Autors, dass das Übermaß an Liebe ein schreckliches Ende haben wird.<sup>1057</sup> Weil Medea aber Natur ist und sich durch keine menschliche Moral fesseln lässt, spielt die griechische Maß-Lehre bei ihr keine Rolle.

Das ebenfalls in der Nachkriegszeit geschriebene Drama *Medea in Prag* von Max Zweig erscheint wie eine Mischung der Elemente der Grillparzerschen und der Jahnnschen Version.<sup>1058</sup> Wie bei Jahnns Stück stehen hier die Fremdartigkeit Medeas und ihre Konflikte mit der xenophobischen Umgebung im Mittelpunkt:<sup>1059</sup> Medea wiederum auf in Gestalt einer schwarzen Frau, die – anders als bei Jahnns – aus dem gegenwärtigen Libyen stammt und ihrem Mann, einem exilierten tschechischen Widerstandskämpfer, zurück in dessen Heimat folgt.<sup>1060</sup> Auch wenn die Geschichte nach dem Zweiten Weltkrieg spielt, muss die moderne Medea mit dem Namen Leila unter rassistischen Vorurteilen der Familie ihres Ehemannes sowie anderer Tschechen leiden und steht schließlich vor der Ausweisung aus dem Land.<sup>1061</sup> Wie bei Grillparzer steht die ‚barbarische‘ Mutter nun vor der brutalen Bedingung, dass sie nur eines von den beiden Kindern zurück nach Afrika nehmen darf. Noch brutaler ist,

---

<sup>1051</sup> Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 425.

<sup>1052</sup> Ebd.

<sup>1053</sup> Vgl. Jeffers, Robinson: Medea. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 276-277, hier: S. 277.

<sup>1054</sup> Ebd., S. 276.

<sup>1055</sup> Ebd., S. 277.

<sup>1056</sup> Vgl. ebd.

<sup>1057</sup> Vgl. ebd.

<sup>1058</sup> Vgl. Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 66.

<sup>1059</sup> Vgl. Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 26.

<sup>1060</sup> Vgl. Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 63-64.

<sup>1061</sup> Vgl. ebd., S. 64.

dass dieses Zugeständnis nur gilt, wenn das Kind freiwillig mit ihr gehen will,<sup>1062</sup> was eigentlich unmöglich ist, denn die Kinder wurden der Mutter längst genommen und durch die Familienmitglieder des Mannes „humanisiert“<sup>1063</sup>, also rassistisch umerzogen. Die Szene, in der beide Kinder ihre Mutter verleugnen, sieht wie eine gegenwärtige Reproduktion des Grillparzerschen Stückes aus. Allein der Grund der Verweigerung der Kinder ist ein anderer: Dort fliehen die Kinder wegen der Rauheit und Härte der Mutter,<sup>1064</sup> hier verleugnen sie sie unter dem Einfluss der rassistischen Lehre. So behauptet der ältere Sohn:

OMAR. Ich bin kein Senusse. Vater ist Tscheche. Die Senussi sind schmutzige Zigeuner. Sie stehlen und stinken.

[...]

OMAR. Wenn ich groß bin, werde ich Soldat. Dann nehme ich ein Gewehr und schieße die Zigeuner tot.

LEILA. Schieß du auch deine Mama tot?

OMAR. Alle schieße ich tot! Alle Zigeuner und Zigeunerinnen!<sup>1065</sup>

In diesem Zusammenhang kann Leilas anschließender Kindsmord beim Leser gewissermaßen Mitleid gewinnen: Ihr Argument, dass „Kinder, die ihre Mutter verleugnen, [...] später Verbrecher werden“<sup>1066</sup> würden, kann als ein weiteres Beispiel der ‚Tötung aus Mutterliebe‘ angesehen werden und somit gegen das Bild der schrecklichen Mutter wirken. Und die Anklage der moralisch überlegenen ‚Barbarin‘ gegen die Vergiftung durch rassistische Erziehung musste in den ersten Jahren nach dem Krieg und dem Holocaust besonders kräftig scheinen: „Ihr habt ihre Seelen mit Haß vergiftet! Ihr habt sie humanisiert, wie ihr es nennt! Ihre Einfalt getötet, die Mama in ihren Herzen getötet, daß sie hart wie ihr, unglücklich wie ihr –“<sup>1067</sup>. Indem Leila das Leben ihrer Kinder zurücknimmt, bewahrt sie diese vor der für sie furchtbaren Zukunft, vom selben Schlag wie die grausamen Rassisten zu sein.<sup>1068</sup> Es bleibt in diesem Kontext jedoch offen, ob die von Lütkehaus erwähnte „Wiederkehr des schlechten Gleichen“<sup>1069</sup> mit der Tötung der Kinder sich zukünftig wirklich nicht wiederholen wird.

Erinnert die Geschichte von Zweigs Medea an die Opfer der Kriegszeit, so läßt

---

<sup>1062</sup> Zweig, Medea in Prag, S. 255-256.

<sup>1063</sup> Ebd., S. 260.

<sup>1064</sup> Vgl. ebd., S. 197.

<sup>1065</sup> Ebd., S. 258.

<sup>1066</sup> Ebd., S. 260.

<sup>1067</sup> Ebd.

<sup>1068</sup> Vgl. ebd., S. 261.

<sup>1069</sup> Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 26.

sich die Medea in Mattias Brauns gleichnamiger Tragödie aufgrund ihrer Zerstörung der Zivilisation nach Corbineau-Hoffmanns Deutung als Kriegsverbrecher assoziieren.<sup>1070</sup> Bei ihrer Forderung an Jason, mit ihr gemeinsam aus Korinth zu fliehen, spricht die Braunsche Medea enthusiastisch ihren Wunsch aus, dass die jetzige „wimmernde[.] [u]nd blutverschmierte[.] Welt“<sup>1071</sup> zugrunde gehen soll, so dass auf deren Trümmern eine „neue menschenleere Welt“<sup>1072</sup> gebaut werden kann, die ausschließlich für Jason und Medea existiert. Die Exklusivität der Liebe Medeas hindert sie nämlich daran, irgend etwas außer Jason zu lieben.<sup>1073</sup> Um diese Welt der exklusiven Liebe zu schaffen, hat sie keine Skrupel, „notfalls“<sup>1074</sup> die alte Welt, welche sie nur hassen kann, „mit Pech und Eisen“<sup>1075</sup> zu vernichten, so dass von ihr nur „die nackte Erde“<sup>1076</sup> bleibt. Für diese Medea ist die gesamte menschliche Kultur und Zivilisation wertlos und verachtenswert – es ist also kein Wunder, dass sie als „nihilistische Figur“<sup>1077</sup> interpretiert wird.

Ebenfalls eng mit Tod und Nihilismus verbunden ist das Gedicht *Rand* von Sylvia Plath, das kurz vor dem Selbstmord der Autorin geschrieben wurde.<sup>1078</sup> Hier wird der Tod von Medea und ihren Kindern nicht als gewaltsames Ende, sondern eher als Ruhe nach vielen Strapazen und als Erfüllung geschildert.<sup>1079</sup> Die am Anfang des Gedichts bereits als Leiche gezeigte Medea, deren Name an keiner Stelle erscheint, wird im Tod als eine „vollendet[e]“<sup>1080</sup> Frau beschrieben, die ein „Lächeln des Erreichten“<sup>1081</sup> trägt. Ihre getöteten Kinder sind „engerollt“<sup>1082</sup> und kommen

Zurück in ihren Körper, wie Blätter einer  
Rose sich schließen, wenn der Garten

Erstarrt und Däfte bluten  
Aus den süßen tiefen Schlünden der Nachtblume.<sup>1083</sup>

Auf diese ruhige Szene schaut nur der Mond – oder nach dem originalen Text eher die

<sup>1070</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 425.

<sup>1071</sup> Braun, Mattias: Medea. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 278-279, hier: S. 278.

<sup>1072</sup> Ebd.

<sup>1073</sup> Vgl. ebd., S. 278-279.

<sup>1074</sup> Ebd., S. 278.

<sup>1075</sup> Ebd.

<sup>1076</sup> Ebd.

<sup>1077</sup> Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 425.

<sup>1078</sup> Vgl. Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 177.

<sup>1079</sup> Vgl. Plath, Sylvia: Rand. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 282-283.

<sup>1080</sup> Ebd., S. 283.

<sup>1081</sup> Ebd.

<sup>1082</sup> Ebd.

<sup>1083</sup> Ebd.

„Mondin“<sup>1084</sup> – herunter, der „keinen Grund zur Trauer“<sup>1085</sup> hat, da er an solche Szenen gewohnt ist. Dies korrespondiert mit der Beschreibung zu Beginn des Gedichts, dass der tote Körper Medeas den „Anschein einer griechischen Notwendigkeit“<sup>1086</sup> trägt – jeder ist dem Schicksal des Todes unterworfen, egal auf welche Weise; dem Mond als „kalte[m] Beobachter“<sup>1087</sup> sind dabei Schönheit und Gräßlichkeit, Schuld oder Schuldlosigkeit der Toten völlig egal.

Es scheint, als sei der Medea-Mythos nach der langen Rezeptionsgeschichte zu diesem Zeitpunkt bereits zu Ende gebracht, da sein Aktualisierungspotenzial durch die zahlreichen Adaptionen, die den Mythos teilweise bis zur Unkenntlichkeit umgeschrieben haben, erschöpft ist. Auch Lütkehaus vermutet hier das Ende der zeitgenössischen Rezeption des Medea-Mythos und ist entsprechend erstaunt über dessen „beispiellose Renaissance“<sup>1088</sup>, die mit dem Aufschwung der feministischen Bewegung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stattfindet.<sup>1089</sup> Bei diesem „Comeback des Mythos“<sup>1090</sup> bzw. der Remythisierung werden unter dem Einfluss des Matriarchatstheorie nicht nur der Medea-Mythos, sondern auch andere Mythen, z. B. der Troja-Mythos, der Amazonenmythos und die Arthus-Sage, zur Darstellung des Übergangs vom Matriarchat zum Patriarchat, zur Patriarchatskritik und zur Imaginierung der Matriarchatsutopie umgeschrieben.<sup>1091</sup> Sich an den Rehabilitierungsversuch von Pizan anschließend,<sup>1092</sup> versuchen die Autoren und Autorinnen, durch ihre Neuinterpretation des Mythos die „mythische[.] Urfeministin“<sup>1093</sup> Medea zur Identifikationsfigur und Ikone der zweiten deutschen Frauenbewegung zu machen,<sup>1094</sup> so dass von einer „endzeitlichen Wiederkehr“<sup>1095</sup> der Figur „zu ihrem mythischen Ursprung als [...] ‚Bona Dea‘“<sup>1096</sup> die Rede ist. Bei diesen Umschreibungen aus weiblicher Perspektive werden die Bluttaten und die

---

<sup>1084</sup> Lütkehaus, Ludger: Medea und einige ihrer Kinder. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 313-354, hier: S. 345. Lütkehaus ist der Meinung, dass „[d]ie deutsche Übersetzung Erich Frieds mit ihrem männlichen Mond [...] das Geschlecht der englischen Mondgöttin nicht wiedergeben“ (vgl. ebd.) kann.

<sup>1085</sup> Plath, Rand, S. 283.

<sup>1086</sup> Ebd.

<sup>1087</sup> Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 178.

<sup>1088</sup> Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder, S. 27.

<sup>1089</sup> Vgl. ebd.

<sup>1090</sup> Rosenkranz-Kaiser, Feminismus und Mythos, S. 9.

<sup>1091</sup> Vgl. Laugsch, Helga: Der Matriarchats-Diskurs in der zweiten deutschen Frauenbewegung. Die (Wider)Rede von der ‚anderen‘ Gesellschaft und vom ‚anderen‘ Geschlecht. München: Herbert Utz Verlag 2011, S. 221, 228.

<sup>1092</sup> Vgl. Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 158-160.

<sup>1093</sup> Gascard, Medea-Morphosen, S. 41.

<sup>1094</sup> Vgl. Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 158-160; Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 90.

<sup>1095</sup> Gascard, Medea-Morphosen, S. 360.

<sup>1096</sup> Ebd.

„Schattenseite“ Medeas mit nachvollziehbaren Gründen begründet, so dass das Mitleid der Leser nicht verlorengeht;<sup>1097</sup> bei einigen Adaptionen fällt die dunkle Seite sogar vollständig weg, weshalb von einer freisprechenden Tendenz und einer Verwandlung des Prozesses gegen Medea in einen Prozess gegen Euripides die Rede ist.<sup>1098</sup> Häufig werden die Medea-Werke, die in dieser Epoche des ‚feministischen Sturm und Drang‘ entstehen, als „plakativ[e]“<sup>1099</sup> „agitorische[.]“<sup>1100</sup> „Gebrauchstexte“<sup>1101</sup> bezeichnet, deren radikale Umwertung „nur bei einer stark selektiven und psychologisch vordergründigen Lektüre aufrechtzuerhalten ist“<sup>1102</sup>. Aus feministischer Sichtweise gelten die weiblichen Umgestaltungen als eine bedeutsame „Arbeit am Mythos Frau“<sup>1103</sup>, als Wiederentdeckung des Mythos als „lebensschöpferische“<sup>1104</sup> Tätigkeit und als Versuch des „Austritt[s] aus der patriarchalen Weltordnung“<sup>1105</sup>.

Die Medea-Adaptionen, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstehen, lassen sich nach Stephans Maßstab wie die früheren Fassungen als ‚offene Medea‘ und ‚verdeckte Medea‘ kategorisieren.<sup>1106</sup> Zur ersten Kategorie gehört beispielsweise Helga Novaks Gedicht *Brief an Medea* (1977); zu dieser Kategorie gehören auch Heiner Müllers Drama *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982),<sup>1107</sup> Ursula Haas’ Roman *Freispruch für Medea* (1987), Dagmar Nicks Roman *Medea, ein Monolog* (1988), Franca Rames und Dario Fos Theaterstück *Nur Kinder, Küche, Kirche* (1989), Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen* (1996), Ljudmila Ulitzkajas Roman *Medea und ihre Kinder* (1996) und Dea Lohers Stück *Manhattan Medea* (1999). In diesen Versionen erscheint Medea mit ihrem originalen Namen; die Handlung der meisten Versionen verweist unverkennbar

<sup>1097</sup> Edith Hall hält die Allegorie für die „wichtigste Strategie [...], um Medea den Theaterzuschauern verständlich zu machen“ (Hall, *Medea als Mysterium im Global Village*, S. 26). Zur Allegorie gehören z. B. die Psychologisierung des Mythos oder die Beschreibung von Medeas Zorn als „Zorn unterdrückter Frauen, ethnischer Gruppen oder sozial unterprivilegierter Klassen“ (ebd., S. 32).

<sup>1098</sup> Vgl. Lütkehaus, *Medea und einige ihrer Kinder*, S. 27.

<sup>1099</sup> Stephan, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, S. 160.

<sup>1100</sup> Ebd., S. 163.

<sup>1101</sup> Ebd.

<sup>1102</sup> Lütkehaus, *Medea und einige ihrer Kinder*. In: Lütkehaus, *Mythos Medea*, S. 345.

<sup>1103</sup> Calabrese, *Von der Stimmlosigkeit zum Wort*, S. 90.

<sup>1104</sup> Ebd.

<sup>1105</sup> Ebd.

<sup>1106</sup> Vgl. Stephan, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, S. 168ff.

<sup>1107</sup> Christoph Steskal interpretiert Heiner Müllers Drama zum großen Teil aus feministischer Sicht (vgl. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 220-238), während Lütkehaus es als Unterbrechung der „feministisch inspirierte[n] Umschreibung“ bei den Medea-Adaptionen betrachtet (vgl. Lütkehaus, *Medea und einige ihrer Kinder*, S. 347). Auch für Glaser enthält Müllers Version feministische Elemente, bei denen Medeas Kindsmord als Versuch der weiblichen Emanzipation angesehen wird (vgl. Glaser, *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation*, S. 7-8, 135-139).

auf die traditionelle Medea-Rezeption und auch die tradierten Medea-Mythologeme sind in ihnen zu erkennen. Zu den ‚verdeckten Medeen‘ gehören dagegen z. B. Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* (1971), Marianne Fritz’ Roman *Die Schwerkraft der Verhältnisse* (1978) und Elfriede Jelineks Roman *Krankheit oder moderne Frauen* (1984) und *Lust* (1989),<sup>1108</sup> die Medea neue Namen verleihen und deren Handlung sich freier und lockerer auf den tradierten Medea-Mythos bezieht. Die Medea-Fassungen der ersten Kategorie können weiterhin in ‚antike Medeen‘ und ‚moderne Medeen‘ eingeteilt werden: Während Novak, Müller, Haas, Nick, Rame/Fo und Wolf ihre Protagonistin in den gleichen Raum und die gleiche Zeit setzen wie Euripides und Seneca, wird Medea bei Fritz, Ulitzkaja und Loher in die moderne Welt transportiert wie schon bei Max Zweig.

Unter den oben genannten Werken sind das Stück von Rame/Fo und der Roman von Ulitzkaja nicht deutschsprachig. Das italienische Stück und der russische Roman bilden quasi den Gegensatz zu einander: Das Stück lässt sich als ein radikaler Kampfaufruf für die Geburt einer „neue[n] Frau“<sup>1109</sup> betrachten; dabei verkörpern die Kinder das männliche Gesetz gegen die Frauen, das diese an ihre Familie fesselt und stets Opfer von ihnen verlangt.<sup>1110</sup> In einer Szene, die dem euripideischen Drama ähnelt, versuchen die vor Medeas Haus versammelten korinthischen Frauen, jener das männliche Gesetz, die männliche Natur und deren Regeln beizubringen, die sie selbst bereits verinnerlicht haben. Medea entlarvt jedoch das Gesetz, das Männern Untreue erlaubt, als Unterdrückungsmittel gegen die Frauen, sieht aber die Möglichkeit, diese „schändlichen Gesetze zu stürzen“<sup>1111</sup>, nur in der Tötung ihrer eigenen Kinder. Für sie selbst ist es

besser weiterzuleben als eine grausame Bestie, denn vergessen zu werden wie eine gezähmte Ziege, die man gemolken hat und geschoren, verachtet und dann auf den Markt getragen, ohne daß jemand je ein Blöken vernahm!<sup>1112</sup>

Im Gegensatz zu diesem kämpferischen Austritt aus der Familie verspricht Ulitzkajas Roman Medea eine Rückkehr in die Familie. Die Titelfigur Medea Mendez,

<sup>1108</sup> Vgl. Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 178-181; Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 90.

<sup>1109</sup> Rame/Fo, Nur Kinder, Küche, Kirche, S. 290.

<sup>1110</sup> Vgl. ebd., S. 287-288.

<sup>1111</sup> Ebd., S. 289.

<sup>1112</sup> Ebd., S. 288.

deren Leben von „Einsamkeit“<sup>1113</sup>, „Kinderlosigkeit“<sup>1114</sup> und „Betrug und Verrat“<sup>1115</sup> ihres Mannes und ihrer Schwester geprägt ist, wird zur Ersatzmutter einer großen Familie von jüngeren Generationen, für die sie die Rolle der netten Urmutter spielt.<sup>1116</sup>

Es ist ein erstaunlich schönes Gefühl – zu Medeas Familie zu gehören, einer so großen Familie, daß man nicht einmal alle ihre Mitglieder vom Sehen kennt und sie sich in Gewesenem, Nichtgewesenem und Künftigem verlieren.<sup>1117</sup>

Diese familiäre Harmonie entfernt sich so weit von der Geschichte der Kindsmörderin, dass Ulitzkajas ‚Oma Medea‘ als Gegenentwurf Medeas bezeichnet wird;<sup>1118</sup> im Roman gibt es außer dem Namen Medea kaum Bezüge auf den tradierten Mythos.<sup>1119</sup> Ein so endgültiger Freispruch wie dieser läßt sich in den Medea-Versionen, die in den folgenden Kapiteln interpretiert werden sollen, kaum finden – schließlich streben die Autorinnen nicht auf die Zuendebringung des Mythos, sondern auf die des vermeintlichen patriarchalen Mythos.

---

<sup>1113</sup> Ulitzkaja, Ljudmila: Medea und ihre Kinder. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 307-311, hier: S. 310.

<sup>1114</sup> Ebd. S. 310-311.

<sup>1115</sup> Ebd., S. 311.

<sup>1116</sup> Vgl. Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 26-27.

<sup>1117</sup> Ulitzkaja, Medea und ihre Kinder, S. 311.

<sup>1118</sup> Vgl. Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder. In: Freiburger Universitätsblätter. Heft 157, S. 29.

<sup>1119</sup> Vgl. ebd.; Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 27.

#### 4 Ursula Haas: *Freispruch für Medea* (1987)

Die Schriftstellerin Ursula Haas steht mit ihrem Roman *Freispruch für Medea*, der 1987 erschien, in einem ambivalenten Verhältnis zur Tradition des Medea-Mythos: Einerseits ist es ihr Ziel, sich „[a]ls Schreiberin und als Frau“<sup>1120</sup> „in die Tradition [zu] stellen“<sup>1121</sup> und darin zu bleiben,<sup>1122</sup> andererseits verweist bereits der „bewußt provokant gewählt[e]“<sup>1123</sup> Titel des Romans und das erklärte Ziel der Autorin, auf dem ‚Boden‘ der tradierten Medea-Geschichte zu ersinnen, „was Medea mir heute zu sagen hat“<sup>1124</sup>, auf die Sprengung des tradierten Rahmens des Mythos. Die gleiche Ambivalenz zeigt sich auch in Haas’ Haltung zum Stück *M nach Euripides* von Georg Tabori, das als eine der ersten literarischen Medea-Bearbeitungen die Protagonistin völlig vom Kindsmord freispricht.<sup>1125</sup> Auf der einen Seite schließt Haas sich Taboris Feststellung an, dass es die „Wahrheit“<sup>1126</sup> sei, dass Medea ihre Kinder (in Taboris Version den einzigen, gehbehinderten Sohn) nicht ermordet habe; auf der anderen Seite lehnt sie Taboris „neue[.] Schuldzuweisung“<sup>1127</sup> gegen Jason ab. Statt eines völligen Freispruchs, wie es der Romantitel andeutet, ist Haas’ Medea noch immer verantwortlich für die meisten Taten, die ihr die traditionellen Mythos-Versionen zugeschrieben haben, wobei die Handlung des Romans größtenteils der *Argonautika* des Apollonios von Rhodos folgt.<sup>1128</sup> Auch das Loswerden des Kindes ist nicht wie bei Tabori oder Wolf jemanden anderem zugeschoben, sondern geschieht aus Medeas eigenem Willen, allerdings in einer neuen Form, nämlich als Abtreibung. Der Roman gilt also trotz seines provokanten Titels in der Tat als eine der „abgemildert[en]“<sup>1129</sup>

---

<sup>1120</sup> Haas, Ursula: *Freispruch für Medea*. Ein Gespräch mit Ursula Haas. In: Sirene. Zeitschrift für Literatur 1. München: Killisch-Horn 1988, S. 145-154, hier: S. 147.

<sup>1121</sup> Ebd.

<sup>1122</sup> Vgl. Haas, Vorwort, S. 12.

<sup>1123</sup> Haas, *Freispruch für Medea*. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 146.

<sup>1124</sup> Haas, Ursula: *Drei Frauen*. Roman. Innsbruck: Kyrene 2009, S. 279. In diesem Roman mit autobiographischen Zügen reflektiert Haas ihr Schaffensprozess vom Medea-Roman (vgl. Haas, *Drei Frauen*, S. 251, 262, 266, 269-270, 279, 289-290, 297, 303, 314, 317).

<sup>1125</sup> Vgl. Tabori, *M nach Euripides*.

<sup>1126</sup> Haas, Vorwort, S. 11.

<sup>1127</sup> Ebd. Vgl. auch Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 225: Für Haas ist Taboris Schuldzuweisung „im Grunde zu plakativ“. Tabori wird auch von den Kritikern vorgeworfen, „daß er den Medea-Mythos banalisiert und ein ‚feministisch gemeintes Rührstück‘ geliefert habe“ (Stephan, Inge: *Die bösen Mütter. Medea-Mythen und nationale Diskurse in Texten von Elisabeth Langgässer und Christa Wolf*. In: Fischer, Gerhard (Hrsg.): *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989 – 1999*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2007, S. 171-180, hier: S. 176). Vgl. auch: Stephan, *Medea, meine Schwester?*, S. 2.

<sup>1128</sup> Vgl. Apollonios von Rhodos: *Das Argonautenepos*. Band 1. Erstes und zweites Buch. Herausgegeben, übersetzt und erläutert von Reinhold Gleis und Stephanie Natzel-Gleis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996; Apollonios von Rhodos: *Das Argonautenepos*. Band 2. Drittes und viertes Buch. Herausgegeben, übersetzt und erläutert von Reinhold Gleis und Stephanie Natzel-Gleis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996. Vgl. auch: Haas, *Drei Frauen*, S. 269.

<sup>1129</sup> Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 278. Stephan hält die



Versionen, die im ‚Medea-Boom‘ seit den siebziger Jahren entstanden sind.<sup>1130</sup> Neben dem Roman verfasst Haas auch für Rolf Liebermann einen Medea-Monolog und die Libretti von zwei Versionen der Medea-Oper. Das gesamte Medea-Projekt bildet den „künstlerischen Höhepunkt“<sup>1131</sup> ihrer Arbeit als Schriftstellerin. Haas’ Medea-Werke stehen in der von Grillparzer und Heiner Müller „aufgezeigte[n] zivilisations- und patriarchatskritische[n]“<sup>1132</sup> Aktualisierungstradition, werden jedoch von einigen Interpreten als plakative „Gebrauchstexte“<sup>1133</sup> betrachtet, die mit ihrer „dichotomischen Zuschreibung geschlechtsspezifischer Kategorien“<sup>1134</sup> die geschlechtlichen Stereotypen wiederholen und „gegenüber anderen Adaptionen qualitativ etwas abfallen“<sup>1135</sup>. Andere Interpreten sehen in Haas’ Beibehaltung von Medeas Taten eine „innere Rehabilitierung“<sup>1136</sup>, die im Gegensatz zum völligen Freispruch die „Brisanz“<sup>1137</sup> des Mythos bewahrt.

Für Haas gelte es als wichtig, den Entwicklungsprozess des Charakters und des weiblichen Bewusstseins von Medea zu präsentieren,<sup>1138</sup> der dem Verlauf des Romans gemäß in vier Phasen einzuteilen ist. Im Folgenden wird versucht, jene Phasen und die darin dargestellte Grundproblematik zu untersuchen.

## **4.1 Kolchische Phase: Das weibliche Unbewusste und die matriachale Zeitlosigkeit**

### 4.1.1 Das kolchische Matriarchat und dessen Vertreter

Die Titel der vier Teile des Romans, die den vier Phasen im Prozess der

---

Abtreibungsgeschichte für eine verharmloste Version, die Kaschnitz’ Version ähnlich ist (vgl. Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 2).

<sup>1130</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>1131</sup> Wendt, Gunna: Nachwort. In: Haas, Ursula: Ich kröne dich mit Schnee. Gedichte und Ghasele. München: Verlag Sankt Michaelsbund 2009, S. 103-104, hier: S. 103. Haas hat mehrere Gedichte über mythische Figuren geschrieben, z. B. über Charon, Eurydike, Orpheus und Lilith. Vgl. Haas, Ursula: Charon. In: Haas, Ursula: Ich kröne dich mit Schnee, S. 68; Haas, Ursula: Lilith; Eurydike; Orphisch; Styx. In: Haas, Ursula: Wir schlafen auf dem Mund. Gedichte über die Liebe. München: A 1 1993, S.11, 86-91. Das Gedicht *Nachsommer in Korinth* behandelt sogar direkt das Medea-Thema. Vgl. Haas, Ursula: Nachsommer in Korinth. In: Haas, Ursula: Ich kröne dich mit Schnee, S. 59.

<sup>1132</sup> Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 277.

<sup>1133</sup> Stephan, Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur, S. 163.

<sup>1134</sup> Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 534.

<sup>1135</sup> Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 277. Zu Haas’ Medea-Roman vgl. noch Luserke-Jaqui, Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur, S. 219; Lütkehaus, Medea und einige ihrer Kinder. In: Lütkehaus, Mythos Medea, S. 320.

<sup>1136</sup> Feichtinger, Medea – Rehabilitation einer Kindsmörderin?, S. 225.

<sup>1137</sup> Ebd.

<sup>1138</sup> Vgl. Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 221-222; Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 146.

Charakterentwicklung entsprechen, lauten jeweils „Mädchen“<sup>1139</sup>, „Jason“<sup>1140</sup>, „Flucht“<sup>1141</sup> und „Rückkehr“<sup>1142</sup>. Wie der Titel des ersten Teils andeutet, handelt es sich in diesem Teil um die Kindheit Medeas in ihrer Heimat Kolchis, die Haas eindeutig mit dem Matriarchat identifiziert.<sup>1143</sup> Anders als in Wolfs Roman, wo Kolchis sich bereits auf der Schwelle zwischen Matriarchat und Patriarchat befindet,<sup>1144</sup> ist das Herkunftsland Medeas bei Haas relativ wenig vom Patriarchat beeinflusst. Wie Gunna Wendt-Rohrbach im Nachwort des Romans feststellt, zeichnet sich das matriarchale Kolchis durch einen „Zustand der Geschichtslosigkeit“<sup>1145</sup> aus. Dabei spielt das Gegenwärtige eine zentrale Rolle im Leben der Menschen, während Vergangenheit und Zukunft unbedeutend sind.<sup>1146</sup> Auch der Name der Blume ‚Herbstzeitlose‘, die Haas als „Metapher für Medea“<sup>1147</sup> wählt und die von Anfang bis Ende das Erwachsenwerden der Hauptfigur begleitet, weist auf die matriarchale Zeitlosigkeit in Kolchis hin, die dem Naturzyklus unterliegt<sup>1148</sup> und damit den Gegensatz zum patriarchalen linearen Zeitfluss bildet. Dies ist wiederum eng verbunden mit dem Unbewussten und dem Einssein mit der Natur, was nach der matriarchalen Hypothese zu den typischen Merkmalen des Matriarchats gehört.<sup>1149</sup> Bevor Jason und die Argonauten in Kolchis ankommen, befindet sich das Mädchen Medea also in diesem Zustand des naturhaften Unbewussten und der ewigen Gegenwart des Matriarchats, der als Ausgangspunkt ihres Lebens, als Basis ihrer Weltanschauung und als kraftspendende Utopie gilt.

Der matriarchale Ur-Zustand Medeas besteht aus zwei miteinander kontrastierenden Aspekten: Die Konstanz/Ewigkeit und die Wandlung/Bewegung, die sich sowohl in ihrer Figur als auch in der Natur widerspiegeln. Was den ersten Aspekt betrifft, schlägt die kolchische Natur als Symbol des Weiblichen zusammen mit matriarchalen Symbolen wie Erde und Mond<sup>1150</sup> einen Bogen, der den ersten und den

<sup>1139</sup> Haas, Freispruch für Medea, S. 7.

<sup>1140</sup> Ebd., S. 7.

<sup>1141</sup> Ebd., S. 8.

<sup>1142</sup> Ebd., S. 9.

<sup>1143</sup> Vgl. Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 145; Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 224.

<sup>1144</sup> Vgl. Wolf, Warum Medea?, S. 50. Vgl. auch Berger, Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs, S. 89.

<sup>1145</sup> Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 221.

<sup>1146</sup> Vgl. ebd.

<sup>1147</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 147.

<sup>1148</sup> Vgl. Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 279.

<sup>1149</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3. Im Libretto der Oper *Freispruch für Medea* ist die Herbstzeitlose als Medeas Metapher ein Bestandteil der kolchischen Natur: „Alles rankt sich zur Pracht zwischen Elbrus und Meer. / Herbstzeitlosenähne. / Tee und Wein schöpft das Land“ (Liebermann, Rolf: Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten (3 Bildern). Libretto von Ursula Haas. Hamburg: Bühnen- und Musikverlag Sikorski 1994, S. 4).

<sup>1150</sup> Vgl. Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 528-529.

letzten Teil des Romans verbindet. Die Symbole der Natur sowie die Menschen, die mit der Natur verbunden sind und in Medeas Kindheit vorkommen, bleiben unverändert bis zum Ende des Romans, wenn Medea aus Griechenland nach Kolchis zurückkehrt. Bereits kurz nach dem Anfang des Romans erscheint Medea als Naturfreundin, deren einziges Interesse im Pflegen der Herbstzeitlosen/Kolcherblume liegt („Nur diese Blumen interessieren dich“<sup>1151</sup>). Dies bestätigt nicht nur, dass das Verhältnis zur Natur eine der allerwichtigsten Beziehungen in ihrem Leben ist, sondern unterstreicht auch ihre weibliche Rolle als Lebensschützerin, was der These von Irigaray und Götner-Abendroth entspricht.<sup>1152</sup> So tritt Medea in ihrer ersten Szene als Pflanzerin auf, die „die Zwiebeln der Kolcherblume genau, mit dem Tropfen nach unten, in die Erde setz[t]“ (S. 16). Damit nimmt Medea auch ihre Beziehung mit der Erde auf, die als Symbol der Frau und der weiblichen Fruchtbarkeit gilt.<sup>1153</sup> In dieser Phase ist Medea sich ihres weiblichen Ichs jedoch noch unbewusst. Zur Naturerfahrung Medeas in dieser Phase gehören auch „das Einsetzen, Ziehen und Beobachten von Pflanzen und Kräutern und ihre Sammlung von Bernsteinen“ (S. 17), die die Quelle ihrer zukünftigen Zauberkräfte bilden soll.

Die Natur von Kolchis, dem matriarchalen „Land des Mondes, der Erde“<sup>1154</sup> (S. 52), der Zeitlosigkeit, wird im letzten Teil des Romans nochmals durch Medeas Augen betrachtet und erweist sich dabei als unverändert (vgl. S. 187-188), während Medea selbst bereits einen langen Weg hinter sich hat. Für Medea sehen auch die „Wiesen der Herbstzeitlosen“ (S. 204) gleich aus, die als ihre „Alljahresuhr der Kindheit“ (S. 204) fungieren. Diese ‚Kindheit‘ bezieht sich nicht nur auf Medeas tatsächliche Kinderjahre, die durch ihre Heimkehr wieder hervorgerufen werden, sondern auch auf das Matriarchat als ‚Kindheit‘ der Zivilisation im Sinne seiner Reinheit und Ursprünglichkeit.

Neben der Konstanz der Natur ist es die Unveränderlichkeit der Figuren, welche die Kräfte der Natur in sich tragen und als deren Verkörperung anzusehen sind, die an die matriachale Zeitlosigkeit in Kolchis erinnert. Die erste dieser Figuren ist

---

<sup>1151</sup> Haas, Ursula: *Freispruch für Medea*. Frankfurt a. M., Berlin: Ullstein 1991, S. 17. Alle weiteren Zitate in diesem Kapitel entstammen derselben Ausgabe und werden der Lesbarkeit halber direkt in Klammern im Text belegt.

<sup>1152</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3, 2.3.2.

<sup>1153</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3.

<sup>1154</sup> Im Libretto der Oper *Freispruch für Medea* lässt Haas zudem eine kolchische Frau den Herosprinzen Apsyrtos „zwischen Erde und Mond“ willkommen heißen (vgl. Liebermann, *Freispruch für Medea*. Oper in 2 Akten, S. 5). Die Verbindung zwischen dem Matriarchat und der Erde wird auch durch den Satz „Kolchis heißt unsre Erde“ (S. 4) bekräftigt.

Leonidas, der Gärtner, der Medea beim Pflanzen der Herbstzeitlosen hilft und nur im ersten und letzten Teil des Romans erscheint. Bei seinem ersten Erscheinen teilt er Medeas Verbindung mit der Erde, indem er „die harte Erde mit dem spitzen Sekan [...] zerteil[t] und die Feldkrusten [...] auseinander[.]hack[t]“ (S. 16). Somit lässt er sich als Mithelfer beim Lebensspenden betrachten, das folglich als eine harmonische Zusammenarbeit zwischen Mann (Leonidas) und Frau (Medea) dargestellt wird. Bei Medeas Heimkehr kurz vor dem Ende des Romans tritt die Leonidas-Figur ein zweites Mal auf, und zwar im gleichen Umfeld wie zu Beginn: „Sekan-Hacken, Axtklingen und flache Breitkeile lagen bereit zur Arbeit dieses Tages“ (S. 204). Sein Körper, der sich zur Erde beugt und damit die enge Verbindung zwischen Mensch und Natur symbolisiert, schließt jeglichen Einfluss der patriarchalisierenden Außenwelt aus, worin sich die Unveränderlichkeit seines Aussehens<sup>1155</sup> und seine innere Ruhe und Gleichmütigkeit begründet. Während die heimkehrende Medea Jahre in der fernen Welt hinter sich hat, die von radikalen Emotionen und äußerst ungewöhnlichen Erlebnissen geprägt sind, bleibt Leonidas der einfache, ruhige Pfleger der kolchischen Natur, der „schöne[.] Wilde[.]“ (S. 209):

Seine Augen, schwarz wie die der Gemen, kamen näher. Seine dunklen Locken umschlossen sein braunes Gesicht. Zwischen Erde und Grün die Füße. Er hatte sich nicht entfernt von diesem Ort. Nur deutlicher war seine Person jetzt gezeichnet (S. 209).

Sogar beim ersten Blick auf Medea nach all den Jahren zeigt er wenig Emotion und grüßt sie lediglich mit dem Kommentar, dass die Kolcherblumen bald blühen würden. Es gibt „[k]eine Schrecken in seinen Augen, keine Freude“ (S. 205). Er bleibt ewig jung wie die Natur und immer lebendig im Zyklus des Lebens, eine Inkarnation der zeitlosen, unbewussten und gleichgültigen Natur.<sup>1156</sup>

Die zweite Vertreterin der kolchischen Natur ist Viviane, die Amme Medeas. Sie ist die einzige der drei Vertreter/innen der Natur, die weiblich ist und nicht in Kolchis bleibt, sondern Medeas Reise in den patriarchalen Westen begleitet. Wie Leonidas findet sowohl bei ihrem Aussehen als auch bei ihrem Charakter kaum eine Veränderung zwischen Anfang und Ende des Buches statt. Mit ihrer doppelten Fähigkeit, das Leben zu bewahren und es zurückzunehmen, übernimmt diese Figur

---

<sup>1155</sup> Außer der Erwähnung, dass Leonidas' Rücken „breiter geworden“ (S. 204) ist als früher, nimmt Medea keine äußerliche Veränderung an ihm wahr.

<sup>1156</sup> Laut Feichtinger seien „Helios und Leonidas Vergangenheit und Zukunft Medeas, die im mythischen Zyklus eins sind und unverändert bleiben“, während „Aietes und Jason [...] Zeichen für lineare, unumkehrbare Entwicklung und Veränderung“ seien (vgl. Feichtinger, *Medea – Rehabilitation einer Kindsmörderin?*, S. 216).

die Rolle der Großen Mutter aus dem feministischen Diskurs. Bereits ihr Name, der mit seiner lateinischen Abstammung im Kontext des Romans anachronistisch scheint, verweist auf ihre Verbindung mit dem Leben. Diese Verbindung wird verstärkt durch ihre Tätigkeit als Amme, die für die Ernährung des Kindes zuständig ist und somit als Schützerin des Lebens zu betrachten ist. Die Figur der Amme gibt es auch in einigen anderen Medea-Versionen, z. B. in jenen von Euripides, Seneca, Grillparzer und Wolf.<sup>1157</sup> Aber nur im Medea-Roman von Wolf spielt die Amme Lyssa eine ähnliche Rolle wie Viviane, nämlich als Bewahrerin des Lebens und der weiblichen Genealogie. Einen anderen wesentlichen Zug der Großen Mutter – die Fähigkeit zur Rücknahme des Lebens – teilt Lyssa jedoch nicht mit Viviane.

Die Hände dieser alten Frau, die als „alte Freundin, Vertraute und Dienerin“ (S. 59) von Medea gilt, finden eine ausführliche und liebevolle Beschreibung kurz nach dem ersten Auftritt von Jason. Im Kontrast zur jungen, männlichen und kräftigen Gestalt des griechischen Helden sehen Vivianes Hände „alt[.], schrundig[.]“ (S. 59) aus mit flachen Innenseiten und aufgeplusterten Handrücken. Die scheinbar hässlichen Hände erhalten jedoch eine äußerst schöne Bedeutung, weil sie in Medeas Augen mit der lebenspflegenden, beruhigenden Funktion verbunden sind:

Leben war daran abgeglitten. Geprägt von dem, was die liebe Alte schon angefaßt hatte. Die Wasserschale dort, die schmutzige Wäsche, ihren Kinderkopf, wenn sie geweint hatte und in ihre Arme geflohen war. Der gleiche Stoff war alles in diesen Händen geworden, eingelassen in ein langes Leben, dessen Abschluß schon bevorstand (S. 59).

Die Beschreibung von Vivianes Händen erinnert an eine Szene im Wolfschen Roman, in der Medeas Mutter ihr die eigenen Handlinien zeigt und sie deutet.<sup>1158</sup> Wenn das nicht-schriftliche, von Mutter zu Tochter körperlich weitergegebene Muster auf eine ununterbrochene Fortschreibung der weiblichen Genealogie im Sinne von Irigaray hindeutet,<sup>1159</sup> so lässt sich auch die Beschreibung von Vivianes Händen in diesem Kontext interpretieren: Die weiblichen Hände und der weibliche Schoß, die als wichtige Mittel zum körperlichen Kontakt – als bedeutsame weibliche Sprache<sup>1160</sup> – fungieren, empfangen den Fluss des Lebens, bewahren die Menschen vor Gefahren und Verletzungen und bringen ihnen mütterliche Tröstung und Hoffnung. Dies lässt sich wiederum als ein Kennzeichen der Mutter Erde, der Natur erkennen.

---

<sup>1157</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>1158</sup> Vgl. Wolf, Medea. Stimmen, S. 13-14.

<sup>1159</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2.

<sup>1160</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1.

In den weiteren Teilen des Romans wird deutlich, dass Vivianes mütterlicher Schoß für Medea immer offen bleibt; ihre tröstende Kraft wirkt nicht nur in Medeas Kindheit in Kolchis, sondern dehnt sich auch auf deren weiteren Lebensphasen aus. Ihr gegenüber verhält sich die erwachsene Medea immer noch wie ein Kind, das in ihren Armen Tränen vergießt und Liebe und Wärme sucht (vgl. S. 97-98, 144). Im späteren Romanverlauf ist sie sogar die einzige Person, die Medea damit betraut, sich um ihren Sohn zu kümmern (vgl. S. 178-179). Das Mutter-Tochter-Verhältnis zwischen Viviane und Medea erinnert an die Beziehung zwischen Natur und Menschheit. Dabei repräsentiert die ‚Mutter‘ das Alte, Ewige und Ernährende, während die ‚Tochter‘ das Neue, Wachsende und Empfangende vertritt. Die andere Seite der Mutter/Natur zeigt sich dagegen nur in einer einzigen Szene, und zwar als Viviane Medea völlig ohne Skepsis bei der Abtreibung ihres Kindes hilft. Sie bereitet Medea den „starken Tee“ (S. 154), der die Abtreibung auslösen soll. Der Akt des „de[s] Absturz[es], de[s] Abschied[s], de[s] Tod[es]“ (S. 155) kann sich nur in Vivianes Händen vollziehen – die gleichen Hände, die die Möglichkeit zum Leben entfalten, öffnen auch die Tür zum Tod: „Viviane öffnete den Weg. Das Kind stürzte heraus“ (S. 155). Die Doppelseitigkeit der Amme entspricht, wie oben dargestellt, dem Doppelgesicht der Natur bzw. der Großen Mutter als Lebensspenderin und –zerstörerin.<sup>1161</sup> Dabei bedeutet die Zerstörung hier nicht das absolute Ende des Daseins oder der Geschichte, sondern eher den Anfang eines neuen Kreislaufs. Dies zeigt sich in der Tatsache, dass mit der Abtreibung durch Vivianes Hilfe für Medea ein Ausweg aus dem gewalttätigen, Macht-orientierten patriarchalen System geschaffen werden soll, was eben gerade nicht das Ende ihrer Geschichte bedeutet, sondern den Weg zu einer alternativen, lebensfreundlichen Lebensweise bereitet. Mit der Zerstörung des Lebens versucht Viviane, Medea ins ‚Leben‘ zurückzuführen.

Mit ihrer Rückkehr in die kolchische Natur im letzten Teil des Romans, die Leonidas nie verlassen hat, gelangt Viviane in engem Kontakt mit der Erde zu ihrer Urform und Urkraft zurück. Ihre Entscheidung, die bisher getragene griechische Kleidung zu zerreißen und sich ein neues Kleid aus „größte[n] Blätter[n] und zarte[n] Zweige[n]“ (S. 191) fertigen zu lassen, symbolisiert ihren vollständigen Abschied von der entfremdenden patriarchalen Welt und ihre Rückkehr in den matriarchalen Ur-Zustand, in die geschichtslose Welt der Natur und der Erde: „Wir sind zu Hause,

---

<sup>1161</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2, Kapitel 3.

mein Mädchen, Medea. Wir werden ruhig werden, wenn wir die letzten griechischen Tränen hier ausweinen“ (S. 191). Nur im Schoß der Natur ist es möglich, zu der seit dem Verlassen der matriarchalen Heimat verlorengegangenen inneren Ruhe zurückzufinden. Seit Langem aus der Natur – der Quelle ihrer Kräfte – herausgerissen, schafft Viviane die Rückkehr zum Ausgangspunkt des Kreislaufs, an dem die „Todesangst“ (S. 191) der Männerwelt nicht existiert und die Menschen mit der Mutter Natur verschmolzen sind.

Die dritte Figur, die den konstanten Aspekt der kolchischen Natur repräsentiert, ist Medeas Großvater Helios. Wie Leonidas tritt er im ersten und letzten Teil des Romans auf und übt große Einflüsse auf Medeas Kindheit aus. Das erste Mal erscheint Helios, der im traditionellen Medea-Mythos der Sonnengott ist und seiner Enkelin den Drachewagen geschenkt hat,<sup>1162</sup> unmittelbar bevor Medea zu ihrem weiblichen Selbst findet. Laut Ranke-Graves ist er, anders als der spätere Sonnengott Apollon, „nicht einmal Mitglied des Olympos“<sup>1163</sup>, was seine matriarchalen Züge im Gegensatz zur patriarchalen olympischen Götterordnung<sup>1164</sup> andeutet. Bei Haas wird seine göttliche Abstammung „profaniert“<sup>1165</sup>, während seine Verbindung mit der Sonne nur durch die Lage seines Wohnhauses zu erkennen ist: Von seinem Haus aus ist er in der Lage, auf den Fluss Rion zu schauen, „wo die Sonne am längsten zu sehen war, im Westen“ (S. 18). An anderer Stelle genießt er mit dem Mädchen Medea im Erker seines Hauses einen Ausblick der untergehenden Sonne (vgl. S. 18). Von seinen göttlichen Kräften oder dem Geschenk des Drachewagens ist überhaupt keine Rede, so dass er vielmehr die Gestalt eines netten alten Mannes einnimmt. Aber seine ursprünglich göttliche Abstammung weist darauf hin, dass Medea als Enkelin der ‚Sonne‘ von Geburt an potenziell auch am männlichen Prinzip Anteil hat,<sup>1166</sup> was ihr späteres Streben nach einer zwischengeschlechtlichen Synthese plausibel macht.

Da Helios vor der Etablierung von Medeas weiblicher Identität gemeinsam mit ihr erscheint, liegt sein Einfluss auf Medea im Bereich ihres Kindheit-Unterbewusstseins. Die Geschichte über seine Jugend, in der er eine paradiesische Liebe mit Rodja, einer Frau von der Insel Rhodos erlebte, verleiht der ansonsten entmythisierten Figur nicht

---

<sup>1162</sup> Vgl. Ranke-Graves, Griechische Mythologie, S. 574; Feichtinger, Medea – Rehabilitation einer Kindsmörderin?, S. 215.

<sup>1163</sup> Ebd., S. 138.

<sup>1164</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>1165</sup> Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 278.

<sup>1166</sup> Vgl. Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 529. Feichtinger bezeichnet Medea als „Heliosdeszendentin und Mondgöttin zugleich“ (Feichtinger, Medea – Rehabilitation einer Kindsmörderin?, S. 216).

nur mythische Züge, sondern fungiert auch als Quelle und Ursprung von Medeas Liebesutopie:<sup>1167</sup> In der von Helios erzählten Liebesgeschichte herrscht absolute Harmonie zwischen den beiden Geschlechtern, die jeweils dem ‚typischen‘ Bild von Mann und Frau entsprechen: Den Mann (der junge Helios) treibt es in einer abenteuerlichen Fahrt um die Welt, während die Frau (Rodja) als seine Geliebte „hell und leicht“ (S. 19), „die schönste aller Frauen“ (S. 19) ist. In Medeas „Mädchenphantasie“ (S. 19) wird die Liebesszene nochmals idealisiert, so dass nicht bloß von zwischengeschlechtlicher Harmonie, sondern auch von einem harmonischen Einssein der Menschen mit der umgebenden Natur die Rede ist. So pflanzt das Liebespaar in Medeas Imagination „eine schwarze Pappel“ (S. 19) an jedem Tag nach seinem Beisammensein und befindet sich in einer paradiesischen Natur: „Die Blätter der Bäume rieben sich aneinander, ihr Geruch vermischte sich mit dem des Meeres. Der salzige, grüne Sud“ (S. 20). Es ist nicht schwer zu erkennen, dass Medea ihr utopisches Ideal von harmonischer Liebe, das sie in ihrem späteren Leben verfolgt, aus jenem „gemeinsamen Traum“ (S. 20) von ihr und Helios entwickelt hat. Sie wünscht sich sogar, die Rolle Rodjas als ideale Geliebte zu übernehmen (vgl. S. 20). Die Diskrepanz zwischen ihrer idealen Ich-Vorstellung und ihrem tatsächlichen, von maßloser Liebe getriebenen Ich gilt als einer der Faktoren, die ihre zukünftigen Leiden verursacht. Die ideale Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau, die in Medeas Vorstellung durch friedliches Zusammenleben, gegenseitiges Verständnis und das Gleichgewicht zwischen Mann und Frau, Sonne und Mond oder Tag und Nacht<sup>1168</sup> gekennzeichnet ist (vgl. S. 157, 219), führt in der Tat auf das Eden der Liebe ihres Großvaters zurück. Diese Utopie bleibt wie die kolchische Natur unverändert durch den Prozess ihres Erwachsenwerdens und Erwachens, dient als Maßstab in ihrer Liebesbeziehung mit Jason und führt sie gegen Ende des Romans nach Kolchis zurück.

Im vorletzten Kapitel des Romans erscheint Helios erneut, und zwar in der gleichen Umgebung wie in Medeas Kindheit: Er schaut ruhig auf den Sonnenuntergang in der Umgebung der Natur („auf der kleinen Mauer der Terrasse oberhalb des gerodeten

---

<sup>1167</sup> Vgl. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 283. Steskal betrachtet diesen „Traum von der unbedingten Liebe zwischen Mann und Frau“ als den Ursprung von Medeas „Liebesnaivität“.

<sup>1168</sup> Messerschmidt und Peters sprechen bei der Identifizierung des Mannes mit der Sonne und der Frau mit dem Mond/der Erde von einer „strenge[n] Dichotomie“ (vgl. Messerschmidt/Peters, *Kein Freispruch für Euripides*, S. 529). Steskal kritisiert auch Haas’ „polarisierende Deutung des Mythos“ (vgl. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 277).



Weinbergs“ (S. 216)). Stets im matriarchalen Kolchis geblieben, scheint er wie Leonidas frei vom Einfluss der Außenwelt und „von der Zeit völlig unberührt“<sup>1169</sup> zu sein. Auf die Klage Medeas, sowohl ihre Identität als auch den ursprünglichen Traum verloren zu haben, bietet er ihr eine Lösung, die seine Unveränderlichkeit mit der Zeit erklärt: „Es ist heute das letzte Licht. – Die Kraft, die untergeht, sich sammelt und morgen...“ (S. 217). Der Grund seiner Unverändertheit liegt also nicht bloß in der matriarchalen Zeitlosigkeit, sondern auch im Zyklus von Tag und Nacht und im Kreislauf des Lebens, der als typisch weibliche Form der Zeit- und Geschichtsanschauung gilt.<sup>1170</sup> Es ist zwar zu Recht zu vermuten, dass es sich hier durch Helios’ Anknüpfung an den Kreislauf der Sonne um eine Remythisierung der Großvater-Figur handelt, aber wichtiger scheint die Andeutung der Bewegung, die unter dem Schein der Unveränderlichkeit und des Stillstandes das Sein des Haas’schen Matriarchats auszeichnet.

Bereits in der ersten Szene mit Helios, in der das Mädchen Medea ihre Angst vor dem Erwachsenwerden ausdrückt, und zwar dass sie „das Alte verlier[t], wenn [sie] alles um [s]ich neu [sieht]“ (S. 21), tröstet Helios sie mit der ewigen Wandlung und Bewegung unter der Oberfläche des Stillstands: „Unveränderbar werde ich erst sein, auch in dir, wenn ich tot bin, Medea. Der Tod hält die Zeit fest und die Liebe“ (S. 21). Hier wird es klar, dass Haas den Gegensatz von Konstanz bzw. Ewigkeit und Wandlung bzw. Bewegung als eine Art von matriarchaler Dialektik betrachtet: Die scheinbare Unveränderlichkeit der Natur und der Figuren beruht auf einer ständigen Wandlung und Bewegung in Inneren; mit dem zyklischen Lauf des Lebens ist man stets mit Neuem konfrontiert, während das Alte nicht verschwindet, sondern in seiner Ur-Form unbewusst beibehalten wird: „Du behältst das Alte in dir, auch wenn du es nicht mehr weißt“ (S. 21). Auch der Tod, der absolute Unveränderbarkeit mit sich bringt, bedeutet nicht das Ende, sondern vielmehr das Fortleben der Liebe und der Erinnerung.

#### 4.1.2 Medeas Naturerfahrung und ihre Etablierung einer weiblichen Identität

Wie im letzten Kapitel erläutert, sieht Haas im zeitlosen kolchischen Matriarchat

---

<sup>1169</sup> Lü, *Medea unter den Deutschen*, S. 240. Vgl. dazu auch Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 279.

<sup>1170</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3.

nicht nur den Schein der Unveränderlichkeit, sondern auch das Wesen der ständigen Bewegung und Wandlung. Als Tochter von Kolchis ist Medea auch von diesen Eigenschaften geprägt, so dass Haas und Wendt-Rohrbach deren Leben passenderweise als einen „Weg der Abschiede“<sup>1171</sup> bezeichnen. In ihrem Lebensprozess, der von dem matriarchalen Unbewussten ausgeht, muss Medea immer wieder Abschied nehmen „von Orten, Menschen und Empfindungen“<sup>1172</sup>, da sie sich in ununterbrochener Bewegung befindet. Diese Bewegung wird metaphorisch mit dem Bild des Flusses beschrieben. Wenn Viviane zu Medea sagt: „Du bist der Fluß vieler Ufer, aber du bleibst der Fluß, der du bist“ (S. 199), meint sie damit, dass Medea in der Lage ist, trotz ihrer ständigen Veränderung ihre ureigene Identität und ‚das Alte‘, das sie aus ihrer Kindheit im matriarchalen Kolchis mitgebracht hat, zu behalten. Sie trägt die Natur unbewusst in sich, denn ihre Kraft zum Weiterleben bekommt sie von der ursprünglichen Natur, in der der Kreislauf von Sonne und Mond, von den Jahreszeiten die ewige Bewegung des Lebens bildet (vgl. S. 218).

Wie in einem Interview mit Haas angemerkt wird, zeichnet sich die Protagonistin im Roman auch ganz buchstäblich durch ihre Körperbewegungen aus. Die Charakterisierung Medeas wird nicht durch die Beschreibung ihres Aussehens vorgenommen, das im Gegensatz zu Wolfs Version bei Haas wenig Erwähnung findet, sondern durch die häufige Schilderung der „Art und Weise, wie sie sich bewegt“<sup>1173</sup>. Bereits am Anfang des Romans, als das Mädchen Medea zum ersten Mal auftritt, erscheint sie mit schnellen, lebendigen Bewegungen, was an die Fluss-Metapher erinnert:

Medea lief die Treppen hinunter, ohne sich zu verausgaben. Sie sprang in einem gleichmäßigen Rhythmus von Stufe zu Stufe, als tanze sie auf einem Bogen, der sich von dem obersten Absatz bis zu dem Fußboden des Raumes spannte, den sie als Ziel hatte. Die schnellen und doch ruhigen Bewegungen ihrer Füße waren durch das lange Kleid, das sie trug, fast verdeckt, was an die scheinbar auf Rollen laufenden Volkstänzer ihrer russischen Heimat erinnerte.

Ihre wirbelnden Arme drückten ihre Eile aus. Auch die Art, wie sie ihren Kopf nach vorn gestreckt hielt, betonte ihren Drang schnell voranzukommen.<sup>1174</sup> (S. 13)

<sup>1171</sup> Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 221.

<sup>1172</sup> Ebd.

<sup>1173</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 152.

<sup>1174</sup> Vgl. ebd., S. 152-153, wo diese Szene als einen Beweis für Haas' Betonung der Bewegung zitiert wird. Eine ähnliche Beschreibung der Bewegung der Frauen findet sich in Haas' *Abschiedsgeschichten*: „Anna aber lief eifrig vor ihr her, begann sich plötzlich neben ihr auf ihren langen, dünnen Beinen zu drehen und die Arme um sie zu kreiseln, um gleich darauf einen Felsbrocken zu besteigen. Sie bewegte sich in einem einzigen leichten Wirbel, die südliche Wärme, in der sich Bettina angenehm gehalten fand, in Bewegung zu setzen“ (Haas, Ursula: *Abschiedsgeschichten*. Wiesbaden und München: Limes Verlag 1984, S. 11).

Der Drang nach vorne, einer unbekanntem Zukunft entgegen durchzieht den Roman und gilt als Quelle der Kraft, die Medea aus dem ursprünglichen Stadium des Unbewussten, der Geschichtslosigkeit in den Bereich des Bewussten, in „die Welt der Männer“<sup>1175</sup>, in die patriarchale Geschichte treibt. Es ist jedoch auch der Bewegungsdrang, der es ihr ermöglicht, die schwer zu ertragenden Abschiede in verschiedenen Lebensphasen zu verkraften<sup>1176</sup> und nach all dem Leiden und Scheitern in ihre Heimat zurückzukehren. Am Ende des Romans erfährt man durch Helios' Worte, dass Medeas Bewegungsdrang mit der „Melodie der anmutigen Bewegung“ (S. 204) der Natur eins ist; ihre unerschöpflichen nach vorn gerichteten Kräfte stützen sich auf die ewige Bewegung der Natur: „Wir sind in der Bahn, Sonne und Mond. – Schau uns zu, wie die Bewegung“ (S. 218).

An einer anderen Stelle sieht man noch klarer, dass Medeas Neigung, „[i]mmer wieder ohne Pause“ (S. 151) zu sein und „,[n]ur nicht zur Ruhe [zu] kommen“ (S. 164), mit der Metapher „Fluß vieler Ufer“ (S. 199) zu verbinden ist: „Medea wollte jetzt wieder aufbrechen. Es drängte sie, sich in Bewegung zu setzen. Reisen wollte sie, ohne anzukommen, um den Ort der Abreise hinter sich lassen zu können“ (S. 164). Wie einem Fluss sind ihr ihre Ursprünge bewusst, die auf den Ur-Zustand des Außer-Geschichte-Seins deuten; wie ein Fluss kann sie aber nicht in diesem Zustand bleiben, wie es bei Leonidas der Fall ist. Obwohl sie am Ende des Romans scheinbar in die Ur-Natur von Kolchis zurückkehrt, bedeutet dies keinesfalls das Ende ihres Lebensflusses, solange das Ende ihres Lebens noch nicht erreicht ist. Das heißt, Medeas ganzes Leben ist von Bewegung und den daraus entstandenen unendlichen Veränderungen geprägt: Es gibt äußere Veränderungen wie jene des Wohnortes (Kolchis – Korinth – Athen – Kolchis) und der Lebensweise sowie des sozialen Status (lebensfrohe Prinzessin von Kolchis – angepasste Königin von Korinth – rachsüchtige und hassende Königin von Athen – desillusionierte und erwachte Heimkehrerin nach Kolchis); es gibt aber auch innere Veränderungen, eine „Bewußtseinsentwicklung“<sup>1177</sup> der Figur also, auf die die Autorin viel Wert legt. Nach Astrid Messerschmidt und Eva Peters bildet Medeas „Entwicklungsfähigkeit“<sup>1178</sup> einen Kontrast zum „statischen Charakter Jasons“ als „bloße Verkörperung des Machttriebs“<sup>1179</sup>. Zwar drückt das

---

<sup>1175</sup> Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 222.

<sup>1176</sup> Vgl. ebd., S. 228: „Abschied ist schwer zu überleben.“

<sup>1177</sup> Ebd., S. 225.

<sup>1178</sup> Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 528.

<sup>1179</sup> Ebd.

Mädchen Medea gegenüber Helios ihre Angst vor dem Erwachen aus (vgl. S. 21), die als Furcht vor dem Neuen, dem Fremden und der Wandlung zu verstehen ist, aber sie muss die erste Veränderung wie jede Naturerscheinung akzeptieren und das Eden des Unbewussten verlassen, getrieben von der Veränderung ihrer Innenwelt.

Die erste innere Wandlung von Medea findet im zweiten Kapitel des ersten Teils des Romans statt, gleich nachdem sie ihre Angst vor Veränderung und neuem Leben zum Ausdruck gebracht hat. Für sie ist diese Wandlung – das Erwachen des weiblichen Bewusstseins, völlig unerwartet und schließlich viel akzeptabler, als sie sich es vorher vorgestellt hatte. In diesem Kapitel unterstreicht die Autorin nochmals die enge Verbindung zwischen Mensch und Natur, indem sie die heftige Bewegung der Natur zum Katalysator für Medeas Selbsterkenntnis macht und die Naturerscheinung und Medeas Innenwelt ineinander greifen lässt. Medea beschäftigt sich gerade mit dem Lockruf der Erde, als ein „plötzlicher Regen“ (S. 22) sie überfällt. Es ist ihr Körper, der zuerst die Kraft der Natur empfindet und absorbiert:

Als sie den überraschenden Regenguß endlich begriff, fühlte sie die Kraft der Fäden in einzelnen Pfeilen auf Kopf, Rücken, Gesäß und Beine drücken und in weichen Rinnsalen über ihrer Haut sich auflösen.

Die Feuchtigkeit ließ sie innehalten. Sie horchte ihrem Körper nach und genoß den angenehmen Schrecken, den das plötzliche Erkalten ihrer Haut verursachte (S. 22).

Gleichzeitig beobachtet sie, wie die Erde, die das Regenwasser wie verdurstet eingesogen hat, scheint, zum Leben erweckt wird: Das „Faltengebilde“ (S. 22) auf der feuchten Erdoberfläche beginnt, „sich in Licht und Schatten zu bewegen“ (S. 23). Das gleichzeitige Empfangen des Regenwassers bzw. der Naturkräfte durch Medeas Körper und die Erde erinnert an die feministische Theorie, nach der von einer engen Verbindung zwischen dem weiblichen Körper, der Natur und der weiblichen Sprache und Identität die Rede ist.<sup>1180</sup> Daneben lässt sich der Regen, der der Erde Wasser und Leben bringt, als Symbol der Fruchtbarkeit betrachten.<sup>1181</sup> In diesem Sinne wird Medeas Körper mit der Erde gleichgesetzt, die zum ersten Mal die Quelle der Fruchtbarkeit empfängt und daher zur Hervorbringung des Lebens bereit ist.

Die plötzliche Wahrnehmung der Beziehung zwischen ihrem Körper und der Erde veranlasst Medea zu einem engen Kontakt mit der Natur, der die immer in ihr verborgene Sehnsucht nach Veränderung weckt:

---

<sup>1180</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3, 2.3.1.

<sup>1181</sup> Vgl. Kapitel 4.2.4.

Ihr eigener aufsteigender Wunsch nach Veränderung erfaßte sie. Sie ließ sich fallen und rollte über den feuchten Untergrund. Als die klebrige Erde in Haaren, Gesicht und Händen ganz deutlich hängen blieb, suhlte sie sich in ein Glücksgefühl hinein, das sie toll und leer zugleich machte (S. 23).

Bei der intimen Berührung der Erde gelingt es Medea zum ersten Mal in ihrem Leben, einen Blick auf ihre weibliches Selbstbild zu werfen und die verändernde Kraft der Natur zu erleben. Für Haas, die matriarchale Symbole wie Erde und Mond immer wieder in ihrem Roman erscheinen lässt, bedeutet Medeas Entdeckung der Erde die „Rückkehr in den Kern ihres Wesens“ (S. 24) – den Anfang der Etablierung ihrer weiblichen Identität also, die sie vom Schatten ihrer Stiefmutter befreit und sich selbst erkennen lässt (vgl. S. 24). Von nun an ist Medea bereit, die Erde bzw. die Natur bewusst als „einen Teil von sich selbst“ (S. 24) wahrzunehmen und ihre Angst vor Wandel und Wachstum zu bewältigen. Während sie ihre Kenntnisse über das Pflegen der Herbstzeitlosen zu Beginn nur aus Büchern zieht und auf eine passive Weise anwendet, ist sie nun in der Lage, den Prozess der Absorbierung der Lebenskräfte durch die Blumen zu bewundern und das Gesetz des Lebens zu verstehen („Es sind meine Kolcherblumen, dachte sie, die gierig und reißen das prasselnde Wasser einsaugen, um bald blühen zu können“ (S. 23)). Medeas „erste[r] Schritt der Ich-Werdung“<sup>1182</sup> zeigt sich auch sich auch beim Blick in den Spiegel, in dem sie ein neues, fremdes Gesicht vor sich sieht. Dabei freut sie sich auch über ihren Körper in seiner „braunen Verkrustung“ (S. 24) durch die Erde, der sie sich in fast tierischer Manier genähert hat. Die Aufnahme der Erde in ihr Selbstbild bringt ihr „eine bisher nie gekannte Ruhe“ (S. 23), was als Vollzug der ersten Wandlung in ihrem Leben gelesen werden kann.

Ist Medeas erste Naturbegegnung und –entdeckung von stürmischer Veränderung und rauschhaftem Glück geprägt, so scheint die zweite Naturerfahrung ruhig und idyllisch wie ein „Traum an Tag“ (S. 25). Auch die Jahreszeiten, in denen die zwei Begegnungen stattfinden, deuten die unterschiedliche Ausprägung der beiden Erlebnisse an: Während die erste Begegnung im durch wechselhaften Wetter und rasche Veränderung der Natur gekennzeichneten Herbst stattfindet (vgl. S. 22), findet die zweite im „Sommer vor der großen Wende ihres Lebens“ (S. 24) statt. Dabei bleibt die Natur relativ ruhig und Medea kann zum letzten Mal die Ruhe vor ihrem

---

<sup>1182</sup> Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 528.

Abschied vom paradiesischen Zustand genießen. Da sie bei dieser zweiten Naturerfahrung die Bedeutsamkeit der Erde für ihre eigene Identität bereits kennt, kann sie innerlich ruhig das Einssein ihres Körpers mit der Natur genießen:

Medea lag in ihrer Kolcherwiese. Die lila Sorte blühte besonders kraftvoll. Über ihr schoben sich flaumige Wolken; dahinter stand der Himmel pfaublau. Warm und vertraut die Erde unter sich, roch sie den süßerlichen Duft der Herbstzeitlosen. Still lag sie da, ganz auf sich eingelassen. Ohne Raum und ohne Zeit.<sup>1183</sup> (S. 24-25)

Hier wird wieder betont, dass Medea sich im Schoß der Natur in einem Zustand befindet, der raum- und zeitlos ist – wie das geschichtslose Unbewusste im kolchischen Matriarchat. Anders als früher ist Medea sich nun aber diesem matriarchalen Unbewussten bewusst; ihre völlige Gelassenheit zeigt, dass sie dieser Zustand befriedet. Sie ist jetzt in der Lage, mit offenen Augen die weibliche Schönheit der Natur wahrzunehmen und sich selbst als einen Teil dieser Schönheit zu sehen. ‚Weibliche‘ Symbole wie Erde, Wasser/Regen und Wolken verwendet Haas auch in ihrem Opern-Libretto, in dem die Kolcherinnen die matriarchalen Göttinnen Demeter und Hekate anflehen, im Zuge der männlichen Bedrohung ihre weibliche Identität zu bewahren: „Demeter und Hekate, / [...] Göttinnen aller Elemente! / Laßt Erde uns, laßt Wasser sein, / laßt uns wie Wolken ziehen!“<sup>1184</sup>

Die Reaktionen der Figuren, mit denen Medea ihre Naturerfahrung teilt, sind verschieden. Obwohl Leonidas ein Repräsentant der konstanten Natur ist, kann er Medeas rauschhafte Berührung mit der Erde kaum begreifen. Er lacht laut über die verrückte Szene und betrachtet Medeas Rollen über die Erde als kindlichen Unfug: „Medea, laß doch diesen Unsinn! Steh auf! Was wird deine Mutter sagen! Wie du wieder aussiehst!“ (S. 23). Von Leonidas’ Unverständnis enttäuscht, versucht Medea, dem Großvater Helios ihr „starke[s] Erlebnis der Erde“ (S. 24) zu erläutern, und zwar in einem „ganz schlichten Ton“ (S. 24). Dieser zeigt keinerlei Erstaunen, sondern nimmt die Tatsache an wie jede Naturscheinung, „wie den Abend, an den sie gemeinsam den Sonnenuntergang beobachtet hatten“ (S. 24). Die Reaktionen der zwei Natur-Figuren zeigt einerseits, dass Helios mit seiner Verknüpfung mit dem Kreislauf

---

<sup>1183</sup> Der ruhige Austausch mit der Natur erinnert an Haas’ Gedichte *Allgäuer Sommer* und *Sommer*, in denen die Menschen auch einen engen Kontakt mit der Erde haben (vgl. Haas, Ursula: *Allgäuer Sommer*. In: Haas, Ursula: *Wir schlafen auf dem Mund*, S. 63; Haas, Ursula: *Sommer*. In: Haas, Ursula: *Gedichte/Versuri*. München: Verlag Radu Bărbulescu 1998, S. 14). Zu einem ähnlichen Naturerlebnis als Befreiung des Körpers und des Geistes vom langweiligen Alltag und als Zurückfinden des Glückes beschreibt vgl. Haas, Ursula: *Klabund Klabund oder Möglichkeiten der Auflösung*. Prosastück in 12 Szenen. München: Verlag Edition Literazette 1983, S. 25-27.

<sup>1184</sup> Liebermann, *Freispruch für Medea*. Oper in 2 Akten, S. 7-8.

der Sonne mehr von der Bewegung der Natur versteht als Leonidas, der den Veränderungen der Natur eher übersteht und daher deren statische Seite repräsentiert. Andererseits bestätigt dies die Kategorisierung der Erde als eindeutig weibliches Symbol durch die Autorin.<sup>1185</sup> Zwar sind Helios und Leonidas die zwei männlichen Figuren im Roman, deren Verbindung mit der kolchischen Natur am engsten ist, aber es fällt ihnen schwer, die weibliche Verbundenheit mit der Erde zu verstehen. Helios' Vorschlag gegenüber Medea am Ende des Romans, ein Gleichgewicht zwischen Sonne und Mond zu sehen (vgl. S. 218), ist bei Weitem das tiefste Verständnis von Seiten der Männer gegenüber den weiblichen Symbolen im ganzen Buch. Dies ist auch auf Helios' matriachale Abstammung zurückzuführen, denn im Matriarchat ist der Sonnengott abhängig von der Großen Göttin, während die Mondgöttin „als Trägerin von Sonne und Mond“<sup>1186</sup> die männlichen und weiblichen Elemente in sich vereint.

Wie oben erwähnt, ist die dem weiblichen Selbst bewusst gewordene Medea in der Lage, sich von dem Schatten ihrer Stiefmutter und dem „lange[n] Mißverstehen zwischen ihnen“ (S. 24) zu befreien. Dieses Bestreben lässt sich nur allzu gut verstehen, wenn man den komplexen Charakter von Medeas Stiefmutter Idyia analysiert. Idyia trägt wie die „Frauen um sie“ (S. 15) zu jener Art von Frauen, die einerseits matriachale Züge in sich tragen, andererseits aber schon von der Natur entfremdet sind und fest an die Abhängigkeit der Frauen von der männlichen Macht glauben. Dem Kind Medea tritt die Stiefmutter als eine strenge, finstere Frau gegenüber, die mit ihrer kleinen Gestalt und ihrem grauen, dünnen Haar wie eine Eselin aussieht (vgl. S. 14). Neben den schwarzen Kleidern trägt sie im Sommer eine gelbe Garderobe, die an „die Farbe von männlichen Löwen“ (S. 15) erinnert. Mit den drei Farben (grau, gelb und schwarz), die die drei Lieblingstiere Idyias symbolisieren (Esel, Löwe und Pferd), trägt sie die „[t]ierische Dreifaltigkeit“ (S. 15) in sich, was leicht an die Dreifaltigkeit der matriachalen Göttin erinnert.<sup>1187</sup> Liegen die Wohnorte jener Göttin in den drei Phasen ihres zyklischen Lebens im Himmel, auf der Erde und in der Unterwelt, so wecken Idyias „okkulten Treffen“ (S. 15) mit anderen Frauen an geheimen Orten, aus denen sie jedesmal mit einem „finster[en] und starr[en]“ (S. 15) Gesicht zurückkehrt, Assoziationen an eine unterirdische Reise. Während also die

<sup>1185</sup> Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 221: Medea „fühlt sich verbunden mit den Kräften der Erde und den Kräften des Universums“.

<sup>1186</sup> Vgl. Ranke-Graves, Griechische Mythologie, S. 139.

<sup>1187</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3.

matriarchale Göttin die drei Lebensphasen als junge Frau, erwachsene Frau und Greisin zyklisch erlebt, scheint Idyia sich meist in der dritten Phase zu befinden.

Trotz der matriarchalen Züge in ihr ist Idyia nicht grundsätzlich als matriarchale Figur anzusehen. Die Gründe dafür liegen zunächst darin, dass sie im Gegensatz zu den zuvor erwähnten Figuren eine deutlich ablehnende Haltung gegen die Natur hat. Leonidas warnt bei Medeas erstem Naturerlebnis zu Recht vor dem Zorn ihrer Mutter („Was wird deine Mutter sagen! Wie du wieder aussiehst!“ (vgl. S. 23)), denn diese begrüßt ihre Stieftochter, die voller Freude aus der Natur zurückkehrt, mit „strenge[m] Blick“ (S. 14) und „verächtlicher Stimme“ (S. 16). Als sie die Erde auf Medeas Händen sieht, tritt sie „einen Schritt zurück und [wendet] ihren Kopf angeekelt zur Seite“ (S. 16). Sie kann keineswegs verstehen, weshalb sich Medea nur für Blumen interessiert und nicht für ‚wichtigere‘ Dinge, z. B. die Ankunft der Argonauten in Kolchis. Anstatt ihren Blick auf die Stützpfiler der weiblichen Identität zu richten, ist sie damit zufrieden, der Etablierung der männlichen Macht zu dienen und der Kolonisierung des Matriarchats durch das Patriarchat zu helfen, wie die feministische Deutungsweise die Argonautenfahrt interpretiert.<sup>1188</sup> Das gilt als weiterer Grund dafür, warum Idyia trotz ihrer matriarchalen Züge nicht als matriarchale Figur angesehen werden kann. Das größte Interesse Idyias liegt darin, „Pläne für den Besuch aus Griechenland“ (S. 17) zu entwerfen und sie Medea zu präsentieren. Während Medea den Besuch der Argonauten im Vergleich zum Naturerlebnis bedeutungslos findet (vgl. S. 17), legt Idyia großen Wert darauf, Kolchis den fremden Gästen zu präsentieren und ihr Selbstgefühl durch das Prahlens ihrer eigenen Tüchtigkeit zu erhöhen (vgl. S. 17). Auch die Frauen um Idyia teilen Medeas Liebe zur Natur nicht und plädieren für die Abhängigkeit der Frau vom Mann: „Sie stachelten Idyia an, die Tochter der Wirklichkeit näherzubringen, am besten sie darauf vorzubereiten, den gleichen Weg wie sie selber zu gehen, nämlich einen Mann zu heiraten“ (S. 25). Für diese Frauen ist Medeas Erkenntnis des weiblichen Ich ein unrealistischer Traum, der angesichts der dringenden Realität, nämlich der Wichtigkeit der Ehe, lächerlich erscheint und deshalb aufgegeben werden muss.

Die matriarchalen Züge und die Negation der weiblichen Identität gleichzeitig in sich tragend, erweist Idyia sich als eine Figur mit gespaltetem Charakter. Diese Ambivalenz der Figur lässt sich meines Erachtens auf das Paradox des Matriarchats

---

<sup>1188</sup> Vgl. Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 78.



im Haas' Roman zurückführen. Denn einerseits hält die Autorin Kolchis für einen Staat „noch im Stadium des Matriarchats“<sup>1189</sup>, in dem matriarchale Sitten, Rituale und Symbole weiter beibehalten werden,<sup>1190</sup> andererseits sind die kolchischen Frauen – sowohl Idyia als auch Medea – abhängig von der männlichen, königlichen Macht und haben wenig Einfluss auf die Politik. Außer beim Besuch der Argonauten, bei dem Idyia ihrem Mann Ratschläge gibt (vgl. S. 60), gibt es im Roman fast keine Hinweise auf den politischen Einfluss der Königin. Meist bleibt sie finster und verschroben und es zieht sie „weiterhin in den okkulten Kreis der Frauen“ (S. 39). Diese Passivität und der Mangel an weiblicher Selbsterkenntnis steht im völligen Gegensatz zum dominierenden Status der Frauen im Matriarchat.<sup>1191</sup> Die Ambivalenz der Figur Idyia widerspricht also den sonstigen Beschreibungen von Kolchis als einer typischen matriarchalen Gesellschaft und macht aus Medeas Selbsterkenntnis in der Natur gewissermaßen ein isoliertes Phänomen, was in einem typischen Matriarchat nicht der Fall wäre.

Wie die zuvor analysierten Repräsentanten der Natur erscheint Idyia im letzten Teil des Romans noch einmal. Anders als diese ist sie, die keinen Kontakt zu den regenerierenden Kräften der Natur hat, allerdings unfähig, der Zersetzungskraft der Zeit zu widerstehen und fällt daher dem Verfall und letztlich dem Tod zum Opfer: Unfähig, sich vom Tod ihres Sohnes zu erholen, wird die gebrochene Königin schließlich „der Schatten ihrer selbst“ (S. 209). Sie verbleibt jeden Tag in ihrem Zimmer, in dem es außer Schwarz keine Farbe gibt, und ergibt sich Trauer und Angst (vgl. S. 205, 207). Es lässt sich vermuten, dass zu ihrem Zusammenbruch auch ihre übergroße Wertschätzung der männlichen Genealogie beigetragen hat, denn über den Verlust des Sohnes trauert sie unendlich, während sie keine Freude über die Rückkehr ihrer Tochter Medea zeigt (sie beschuldigt Medea nicht dem Tod ihres Sohnes (vgl. S. 206)). Sie ist die Figur, die auch am Ende des Romans nicht zum kolchischen Matriarchat passt. Anders als Leonidas, Viviane und Helios unterliegt sie der Wirkung der Zeit, der Zerstörung ihrer inneren Ruhe und einer radikalen, negativen Wandlung. Während Helios den Sonnenuntergang genießen kann, ist die Sonne „aus ihrem Blick gerutscht“ (S. 207).

---

<sup>1189</sup> Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 224.

<sup>1190</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1.

<sup>1191</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3.

#### 4.1.3 Heilerin oder Hexe: Instrumentalisierung der weiblichen Heilkräfte

Neben der Tatsache, dass die Herbstzeitlose aus Medeas Heimat stammt, begründet Haas ihre Wahl dieser Blume als Metapher für ihre Protagonistin damit, dass jene zugleich „eine giftige und heilende Blume ist“<sup>1192</sup>. Die Doppelfunktion der Herbstzeitlosen als Medikament und Gift passt gut zu der mythischen Figur Medea, die in der Überlieferung seit der Antike ein Janus-Gesicht als Heilerin und Hexe trägt.<sup>1193</sup> Ihre Kenntnisse der Zauberkunst sind eines der wichtigsten Elemente, die ihre Identität bilden und die Handlung des Mythos vorantreiben. Im Roman wird Medeas Magie in verschiedenen Szenen unterschiedlich behandelt: Während ihre Verwendung der Heilkräuter als Ergebnis einer genauen Naturbeobachtung beschrieben und somit größtenteils entmythisiert wird, bleiben ihre Zauberkräfte bei Jasons Verjüngung und der Tötung von Kreusa und Kreon unbegründet und erscheinen wie in den tradierten Medea-Versionen als übernatürliche Kräfte.<sup>1194</sup> Steskal spricht daher nicht zu Unrecht von einer Diskrepanz hinsichtlich Medeas Magie in Haas' Roman,<sup>1195</sup> die zu einem Widerspruch in der Deutung der Figur führen kann. Dieses „Wechselspiel von Entmythologisierung durch Psychologisierung und Remythisierung durch die Wiedereinführung der Magie“<sup>1196</sup> gilt für Messerschmidt und Peters jedoch als ein „besondere[r] Reiz“<sup>1197</sup> des Romans. Im Folgenden werden die Heilkräfte der Hauptfigur analysiert, die auch auf ihre Kindheitserlebnisse in Kolchis zurückzuführen sind.

Haas sieht in Medeas Heilkräften eine enge Verbindung mit dem matriarchalen Unbewussten, das Medea in ihrer Kindheit erlebt hat: „Nur aus der tiefen unbewussten Ebene heraus, aus der Medea ja auch kommt, aus dem Matriarchat, ist sie fähig zu heilen und ihre naturhaften Kräfte anzuwenden“<sup>1198</sup>. Durch die Verbundenheit mit den „Kräften der Erde und den Kräften des Universums“<sup>1199</sup>, die sie seit der Etablierung ihrer weiblichen Identität spürt, ist Medea in der Lage, nicht nur die Schönheit der Natur mit Kinderaugen zu genießen, sondern auch ihre

---

<sup>1192</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 147.

<sup>1193</sup> Vgl. Corbineau-Hoffmann, Eintrag „Medeia“, S. 418-419.

<sup>1194</sup> Lü ist stattdessen der Meinung, Haas habe „im Zuge der Aktualisierung der Geschichte alle übernatürlichen Momente ausgeklammert. [...] Allein die Verjüngung Jasons erscheint als Bruch mit dieser konsequenten ‚Entzauberung‘ ihrer Gestalt“ (vgl. Lü, Medea unter den Deutschen, S. 238).

<sup>1195</sup> Vgl. Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 293-294.

<sup>1196</sup> Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 530.

<sup>1197</sup> Ebd.

<sup>1198</sup> Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 228.

<sup>1199</sup> Ebd., S. 221.

Funktionsweise zu beobachten und zu erforschen. Auf diese Weise beginnen die Herbstzeitlosen und andere Pflanzen eine Funktion zu haben, anstatt nur als ästhetisches Beiwerk zu existieren. Medeas Kästchen, das „mit Kräutern und Wurzeln gefüllt“ (S. 40) ist, lässt sich einerseits als Verfestigung ihrer Beziehung mit der Natur betrachten, andererseits aber auch als Anfang der Entfremdung bzw. Instrumentalisierung der Natur, indem den naturhaften Mitteln ein praktischer Nutzen verliehen wird. In diesem Sinne fängt Medeas ‚Zauber‘ ausgerechnet mit der Entzauberung der Natur an und fungiert als Ausgangspunkt von ihrem „Sich-Hineinwagen in die Verlockungen des Überirdischen“<sup>1200</sup>, was sie ambivalenterweise zugleich enger an die kolchische Natur bindet und von ihrer Heimat weiter entfernt.

Trotz Medeas ambivalenten Verhältnisses mit der Natur bzw. mit dem Unbewussten ist es die Behandlung des Gichtanfalls<sup>1201</sup> ihres Vaters Aietes, die Medeas Nutzbarmachung der Natur vertieft und schließlich auch zur Instrumentalisierung ihrer Heilkräfte und sogar ihres Selbstes führt. Für Medea ist Aietes eine dunkle, starke und verschlossene Vater-Figur mit „düstere[r] Laune“ (S. 36) und „schwarze[m] Haarwuchs“ (S. 36), der der Tochter immer fremd bleibt und sich oft auf abenteuerliche „Männerfahrten“ (S. 38) um die Welt begibt. Trotz des von Haas behaupteten matriarchalen Zustand von Kolchis besitzt er die politische Macht über den Staat.<sup>1202</sup> Es ist also sowohl für Medea als auch für den Leser überraschend, dass der mächtige Mann in einem schwachen Zustand auftritt. Die wilden, tierischen Schreie des kranken Königs reduziert ihn auf einen „Schlachtbock“ (S. 37), ein „sich bäumendes Opfertier“ (S. 37). Eine ähnliche Schwäche ist auch bei den „fremden Männer[n]“ (S. 38) um Aietes zu sehen, die blaß, ratlos und unsicher vor dem Kranken stehen und unfähig sind, ihm auf irgend eine Weise zu helfen (vgl. S. 38). Im Gegensatz zur männlichen Hilflosigkeit übernehmen die Frauen die Rolle der Lebenshüterinnen – Medea als Ärztin und Viviane als Helferin. Bei der Behandlung des Aietes sind also die traditionellen Geschlechterrollen umgekehrt: Die normalerweise „[u]nverwundbar und stark“ (S. 37) scheinenden Männer, die zu allen Arten von Abenteuern und Gewalt fähig sind, erweisen sich vor einer Krise als ohnmächtig und hilflos, während die üblicherweise als das schwächere Geschlecht

---

<sup>1200</sup> Ebd.

<sup>1201</sup> Vgl. ebd., S. 222.

<sup>1202</sup> Vgl. z. B. die Kapitel über Jasons Besuch in Kolchis.

geltenden Frauen mutig und weise dargestellt werden. Sie schützen die Männer vor Krankheit und üben tröstenden Einfluss auf sie aus, wie Irigaray in der Rolle der Frauen als Schützerin des Lebens und der Blutbande sieht.<sup>1203</sup> Die physische Krankheit von Aietes, die ihn in einen hässlichen, wilden Zustand treibt, deutet dabei auch auf einen psychisch kranken Zustand des Mannes hin, in dem selbst die Männer mit ihrem ständigen Eroberungsdrang und ihren abenteuerlichen Fahrten von der Natur und sich selbst entfremdet sind. Es ist bemerkenswert, dass die meisten männlichen Figuren im Roman – Aietes, Pelias, Herakles und Aigeus – oft an einer körperlichen oder geistigen Krankheit leiden und sich in einem gebrochenen Zustand befinden. Wenn man das Motiv der ‚kranken Frau‘ in der feministischen Literaturtheorie auf das andere Geschlecht überträgt, lässt sich vermuten, dass die Krankheit der Männer im Roman eine innere Krise, Schwäche bzw. Verdrängung zum Ausdruck bringen soll.<sup>1204</sup>

Medeas Heilungsprozess ihres Vaters gliedert sich in drei Phasen: In der ersten Phase kommt es um einem engen körperlichen Kontakt zwischen Medea und Aietes, was zuvor beim gesunden und zugleich fremden Vater nie passiert ist. Die Szene der ersten körperlichen Berührung zwischen Vater und Tochter wird ausführlich geschildert, als ob Medea ihrem Vater zum ersten Mal begegnen würde:

Ihre Hände streichelten ganz langsam sein brennendes, rotes Gesicht. Ihre kühlen Handflächen suchten Wange und Stirn, und die Fingerkuppe ihres Mittelfingers zog Nase, Augenbrauen und Lippen des halbgeöffneten Mundes nach. Der Vater tauchte aus dem Schmerz und der Ferne auf. Medea legte vorsichtig ihren Kopf in die Halsgrube des Kranken, spürte an ihrer Stirn und Wange der Feuchtigkeit und Wärme der Haut nach. Die Schläge der Ader am Hals trafen sie unregelmäßig. Der Vater lag nun halbwach. Er fühlte die Zärtlichkeit der Tochter (S. 38).

Es ist Medeas zarte Berührung, die Aietes aus dem bewusstlosen, tierischen Zustand ins Bewusstsein und damit in die Menschlichkeit zurückholt. Sie ist sogar in der Lage, die Schmerzen des Vaters vorübergehend zu lindern. Weil der Körper eine Schlüsselrolle im weiblichen Kontakt spielt,<sup>1205</sup> kann Medeas Erwecken des Vaters als erfolgreiche Kommunikation zwischen Mann und Frau gelesen werden. Dabei übernimmt die Frau die Rolle der aktiven und zugleich zärtlichen Lebenshüterin, die dem gequälten Mann tröstende Kraft schenkt und ihn zurück ins Leben ruft.<sup>1206</sup> Auch

---

<sup>1203</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2, 2.3.3.

<sup>1204</sup> Vgl. Kapitel 2.2.2.

<sup>1205</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1.

<sup>1206</sup> In ihrem Gedicht *Der Kiefer, männlich* schildert Haas die Frau ebenfalls als Lebenshüterin, weil sie den

der weibliche Schutz der Blutbande bzw. der Blutverwandtschaft im Sinne von Irigaray und Cixous ist hier deutlich zu erkennen: Die Tochter bewahrt mit ihren helfenden Händen die Verbindung zum Vater und hält es für ihre Pflicht, die Qualen des Mannes zu beenden.

Die Mittel, die Medea in der zweiten Phase der Behandlung verwendet, sind ebenfalls durch ihre weiblichen Eigenschaften gekennzeichnet: Das kalte Wasser zum Nässen der Leinentücher weist auf die Quelle des Lebens hin, die weibliche Züge trägt; die Eselsmilch zur Produktion des Heiltrunkes erinnert an die ernährende Muttermilch sowie an Cixous, welche die Muttermilch als weiße Tinte zum Schreiben einer weiblichen Geschichte bezeichnet;<sup>1207</sup> die Kräuter zur Mischung des Heiltrunkes stammen direkt aus der Natur, die Medea ihre Kenntnisse verleiht. Außerdem ist eines der Kräuter, das Bilsenkraut, ein Geschenk der „Mondzauberin“ (S. 42) Kirke, die in einer isolierten feministischen Gegenwelt lebt. Das zweite Kraut, die „nachtschattige[.]“ (S. 40) Wurzel der Alraune, hat Medea „bei Mondschein im Nachttau“ (S. 40) gefunden. Da ‚Mond‘ und ‚Nacht‘ weibliche Symbole sind,<sup>1208</sup> deren matriachale Andeutung vielmals im Roman erscheint,<sup>1209</sup> weist diese Beschreibung des Krautes folglich auf die Herkunft von Medeas Heilkräften aus der Mutter Natur hin, die nur Frauen anzuwenden wissen. Tatsächlich scheint der natürliche Heiltrunk einen wirksamen Zauber auf Aietes auszuüben, denn dieser gerät nach dem Austrinken in einen magischen Rausch, in dem er entzückt die Namen einer Reihe von Kräutern und Wurzeln wiederholt. Der irrationale, rauschhafte Zustand erinnert an den einer Priesterin oder Hexe während eines Rituals, d.h. Aietes wird durch die Anwendung der weiblichen Heilkräfte vorläufig auf die Ebene des matriarchalen Unbewussten gesetzt. Im Rausch entfernt er sich kurzzeitig von der männlichen rationalen Ordnung und nimmt Kontakt mit der Welt der Frauen bzw. der heilenden Natur auf. Diese Verbindung ist jedoch schwach und instabil, denn sobald Aietes wieder nüchtern wird, muss er in die bekannte Welt zurückkehren und die alternative Welt als absurd negieren.

---

männlichen Käfer vor dem Tod bewahrt. (vgl. Haas, Ursula: Der Käfer, männlich. In: Haas, Wir schlafen auf dem Mund, S. 39).

<sup>1207</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1.

<sup>1208</sup> Zur „enge[n] Beziehung des Weiblichen zum Mond vgl. Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 529.

<sup>1209</sup> Vgl. z. B. das letzte Kapitel des Romans, in dem Medea die Nacht und den Mond besingt. Haas hat selbst auch Gedichte über die Nacht geschrieben, in denen jene mit Sinnlichkeit und freier Entfaltung der Lebensmöglichkeiten verbunden wird. Vgl. z. B. die Gedichte *Nächte* und *Im Verschlag unserer Nacht*. In: Haas, Ich kröne dich mit Schnee, S. 43, 56.

In einem zweiten Ausbruch des Unbewussten übersieht Aietes sogar die Unterschiede zwischen Kirke und Medea, indem er in gebrochenen, völlig irrationalen Sätzen nach der Hilfe der beiden Frauen ruft: „Schwester, liebste aller Frauen, gib mir die Feuchtigkeit! Mich friert, Kirke. Medea, Medea, mich friert!“ (S. 41). In der Schwester und der Tochter sieht er im vorläufigen ‚weiblichen‘ Zustand nur die gemeinsame Rolle der beiden als Helferinnen des Mannes, die er um die Quelle des Lebens bittet.

Es ist die letzte und wichtigste Phase des Heilungsprozesses, in der Medea schließlich auch die Herbstzeitlosen, die ihr Symbol sind und einen Teil ihrer Identität bilden, als Medikament verwendet. Die „Samen, Knollen und weißen Sprößlingen“ (S. 43) der Blumen werden zermalmt, so dass es am Ende „[k]eine Blüte [...] mehr zu sehen“ (S. 43) ist und alle Teile der Herbstzeitlosen sich im Medikament zu Wein verwandelt haben. Dabei bemerkt Medea, dass diese Auflösung für sie den „Abschied der Kinderzeit“ (S. 43) bedeutet – wohl der erste Abschied auf dem „Weg der Abschiede“<sup>1210</sup> ihres Lebens. Der Grund für die Deutung als ‚Abschied‘ liegt darin, dass sie die Natur für einen praktischen Zweck instrumentalisiert hat, obwohl Kirke ihr keine Anweisung dazu gegeben hat und sie die Naturkräfte „[o]hne Wissen“ (S. 43) benutzt hat. Auf diese Weise wird „eine Trennung zwischen ihr und der Blume herbeigeführt“ (S. 46), die den Anfang ihrer Entfremdung von der Natur und ihres Übertretens vom Bereich des weiblichen Unbewussten auf die männliche „Kopfebene“<sup>1211</sup> bedeutet. Der gute Zweck (Heilung) kann die Mittel (Instrumentalisierung der Natur) nicht heiligen. In gewissem Sinne kann man hier von einer Vermeidung des feministischen Klischees der Autorin sprechen, da sie Medeas Abschied vom matriarchalen Ur-Zustand mit ihrer eigenen Entscheidung anstatt mit der ‚patriarchalen Kolonisierung‘ durch Jason beginnen lässt. In einer ähnlichen Weise kann man auch vom Ende der Kinderzeit der Herbstzeitlosen selbst sprechen, die in Medeas Heiltrunk eingehen. Auch sie sind von der Natur, vom paradiesischen Ur-Zustand getrennt und beginnen, der Ratio der Menschen zu dienen.

Obwohl Medeas Entfremdung von der Natur durch ihre eigenen Handlung in Gang gesetzt wurde, sind es die männlichen Reaktionen auf ihre Heilungskunst, die sie auf dem Weg der Instrumentalisierung der Natur weiter vorantreiben und schließlich die Grenze zwischen Heilerin und Hexe in ihrer Identität verwischen. Nachdem die

---

<sup>1210</sup> Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 221.

<sup>1211</sup> Ebd., S. 228.

Kräuter Aietes gesund gemacht haben, betritt Medea das Zimmer ihres Vaters und wird von den „lauten Stimmen der Männer“ (S. 46) begrüßt. Gleich nach seiner Genesung verlässt Aietes also den Bereich des weiblichen Unbewussten und kehrt in die Männerwelt zurück, die Medea mit all dem männlichen Lachen und Prahlen fremd scheint. Es erstaunt sie besonders, dass alle Spuren des Heilungsprozesses und des weiblichen Kräutertausches bereits wie weggewischt sind:

Medea prallte zurück. Wo war die Wirklichkeit des Schmerzes und der Befreiung? Wo der Geruch des Auswurfs und der Gesundung? Alles war sauber. Keine Spuren des Geschehenen waren zu sehen. Keine Veränderung. Keine Wirkung (S. 46).

Medeas Verlangen nach der „Wirklichkeit“ (S. 46) zeigt, dass die Männer um Aietes schnell dabei sind, eben jene zu verdecken. Um die Schwäche und Hilflosigkeit des mächtigen Königs zu vertuschen, um ihre Ängste vor der ihnen fremden, magisch erscheinenden Naturheilkunde zu verbergen, lassen sie alle Spuren von Medeas Bemühungen und damit auch sämtliche Beweise über eine enge Vater-Tochter-Verbindung verschwinden. Es scheint, als ob die weiblichen Heilkräfte nie existiert und „[k]eine Wirkung“ (S. 46) auf den kranken Mann gehabt hätten; das kurze Erlebnis des Weiblichen hat der männlichen Welt „[k]eine Veränderung“ (S. 46) eingebracht.

Was Medea noch tiefer verletzt, ist aber der Kommentar ihres Vaters. Nennt er sie zu Beginn noch „das gute Mädchen, unsere kluge Heilerin“ (S. 46), verbirgt er kurz darauf die Tatsache nicht, dass er in ihr eigentlich eine Hexe sieht: „Schaut euch die kleine Hexe an!“ (S. 47) „Ja, du bist eine Hexe, und wie süß und wild du bist“ (S. 47). Statt die Heilkräfte seiner Tochter aus ihrer Naturverbundenheit heraus zu verstehen, etikettiert er sie mit klischeehaften Bewertungen, die patriarchale Männer oft in Frauen mit unbekanntem Fähigkeiten sehen – schön und wild, faszinierend und gefährlich. Während er im kranken, schwachen Zustand seine „männliche Heldenrolle“<sup>1212</sup> ablegt, nach Medeas Hilfe ruft und ihr ehrlich und freundlich über seine Krankheit berichtet (vgl. S. 44-45), distanziert er nun von seiner Tochter und verweigert ihr „den Respekt und die Anerkennung als eigenständiges Individuum“<sup>1213</sup>. Damit ruiniert er Medeas Hoffnung auf das väterliche Verständnis und eine Beibehaltung der erst kurz zuvor etablierten guten Vater-Tochter-Beziehung. Da

---

<sup>1212</sup> Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 288.

<sup>1213</sup> Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 530.

Aietes sich nun dem Einfluss der weiblichen Elemente entzieht, verliert er die Chance auf eine gleichberechtigte Kommunikation zwischen Vater und Tochter bzw. zwischen Mann und Frau. Die Blutbande können die Distanz zwischen ihnen nicht mehr überwinden, denn dies funktioniert letztlich nur durch das Verständnis und die Anerkennung des Weiblichen.<sup>1214</sup> Im Verlauf des Romans wird Aietes nie eine zweite Chance zur Verbesserung der Beziehung bekommen. Stattdessen begibt er sich wieder in „sein abenteuerliches Leben“ (S. 47), was Medeas „Heilerfolge nur von kurzer Dauer“ (S. 47) sein lässt. Mit der Rückkehr zum Abenteuer kehrt Aietes freiwillig zu den Qualen des Lebens zurück, die, wie vorher erwähnt, die Männer in einen ungesunden Zustand versetzen und zu körperlichen sowie geistigen Krankheiten führen.

Erst nach der Etikettierung als Hexe durch Aietes versteht Medea, dass es ausgerechnet ihr Vater ist, der sie instrumentalisiert: „Der Ruf des Leidenden galt ja nicht ihr, sondern sie war nur ein Mittel, das er benutzte, um frei von Schmerzen zu werden und wieder auf seine ‚tatarischen‘ Reisen zu gehen“ (S. 47). Für den Vater, der immer wieder schwer krank von seinen Abenteuern zurückkommt, sind die Emotionen und Wünsche der Tochter bedeutungslos; ihr Wert liegt nur in der Heilung seiner Krankheit, während er ihre Person übersieht. Das ist das erste Mal im Roman, wo Medea aufgrund ihrer außergewöhnlichen Fähigkeiten von den Männern benutzt und objektiviert wird.<sup>1215</sup> Zum ersten Mal wird sie in die Rolle des Opfers und des Objektes des Mannes gezwungen,<sup>1216</sup> wodurch sie den Triumph des männlichen Wertsystems bezeugt.<sup>1217</sup> Sie hat keine Kraft, dem Missverständnis, der Etikettierung und der Instrumentalisierung durch den Vater und seine Männer zu widersprechen, denn die Männer sind mit ihrer überwältigenden Stärke und ihren Machtansprüchen „Sieger von Geburt“ (S. 47). Die Verletzungen durch die Männer haben jedoch zwei negative Auswirkungen auf Medea: Erstens schmälern sie ihren Enthusiasmus für die Heilkunde. Ihre Position als Objekt und Mittel zum Zweck erkennend, verbindet sie keine persönlichen Emotionen bzw. keinen körperlichen Einsatz mehr mit dem Heilungsprozess, in dem sie fortan nur noch „wortlos“ (S. 47) und „mechanisch“ (S. 47) heilt und hilft. Dies bedeutet einen weiteren Riss zwischen ihr und der Natur, die von einer Heilerin einen ganzheitlichen Einsatz und eine emotionale Verbindung zu

---

<sup>1214</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2, 2.3.3.

<sup>1215</sup> Vgl. Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 530.

<sup>1216</sup> Vgl. Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 150.

<sup>1217</sup> Vgl. Haas, Freispruch für Medea, S. 47: Die „laute Stimme“ des Aietes „triumphiert“ über Medea.



den Kräutern fordert. Zweitens erzeugt die Etikettierung ‚Hexe‘ in Medea eine Neigung zur Rebellin, die dazu führt, dass sie beginnt, die giftige Seite der Herbstzeitlosen zu erforschen. Da diese Blume als Metapher für Medea gilt, symbolisiert dieser Akt zugleich das Erwachen der dunklen Seite ihres Charakters. Ihre Trennung von der Natur wird größer, als sie das Gift der Herbstzeitlosen an Versuchstieren anwendet. Der Tod der Tiere kompensiert ihre gekränkte Liebe zum Vater (vgl. S. 48), führt jedoch zu einem Rollenwechsel: Als Opfer und Objekt der Männer fordert sie nun auch selbst Opfer (vgl. S. 49), die schwächer als sie sind – so wie sie schwächer als die Männer ist. Sie verbindet nun die Mittel der Natur, die doch eigentlich Leben fördert und ernährt, mit dem Zweck des Tötens, das als das Merkmal der männlichen Gewalt gilt; die Lebenshüterin trägt nun ein zweites Gesicht als Zerstörerin; aus der von Männern etikettierten Hexe wird eine wirkliche Hexe aus eigenem Willen. Das Einssein mit der Natur, das sie bei ihren frühen Naturerfahrungen erlebt hat, wird zunehmend gestört, was schließlich zum Verlust ihrer Heilkräfte führt.

Im weiteren Verlauf der Handlung wendet Medea mehrmals ihre Zauberkunst an, z. B. um Jason beim Raub des Goldenen Vlies zu helfen (vgl. S. 63-65), außerdem bei der Verjüngung von Jason (vgl. S. 127-133) und bei der Heilung von Herakles bzw. seiner Befreiung vor Heras Verfolgung (vgl. S. 162-163). Die Verjüngung Jasons lässt sich sogar als Spiegelszene zu der Heilung von Aietes betrachten, denn in beiden Fällen handelt es sich um die Instrumentalisierung und den Missbrauch der weiblichen Heilkräfte durch einen Mann.<sup>1218</sup> Gleich jedem Zweck funktioniert Medeas Magie durch ihr Kästchen mit Kräutern und Wurzeln perfekt. Das heißt also, dass sie zwar das matriachale Unbewusste hinter sich gelassen und sich der patriarchalen Gesellschaft und Denkweise immer mehr angepasst hat, aber ein Stück des Unbewussten, des Ur-Weiblichen ist in ihr erhalten geblieben. Es hilft ihr dabei, den Tod zu überwinden und ein Stück ihrer weiblichen Identität zu bewahren, auch wenn sie diese bereits für verloren hält (vgl. S. 199, 216). Ihre Hinwendung zum Bewussten und ihre zunehmende Instrumentalisierung der Natur bzw. durch die männliche Gesellschaft hat bis zum vorletzten Teil des Buches ihre Heil- und Zauberkünste kaum beeinträchtigt. Es kommt daher für den Leser unerwartet,

---

<sup>1218</sup> Vgl. Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 530-531. Vgl. auch Feichtinger, Medea – Rehabilitation einer Kindsmörderin?, S. 216: Medeas „Beziehung zum Vater präfiguriert und prägt das Verhältnis zu Jason; von beiden verletzt, löst sie sich von beiden.“

dass Medea im letzten Kapitel – und ausgerechnet nach ihrer Rückkehr zur Quelle des Unbewussten, nämlich Kolchis – plötzlich all ihre Heilkräfte verliert.

Bei ihrer Heimkehr erscheint der Vater nochmals in schwachem und hilflosem Zustand, der von seiner ursprünglichen Macht weit entfernt ist (vgl. S. 202-203). Obwohl der alte Kranke nun fast alle Züge seiner ambitiösen Männlichkeit verloren hat, bleiben sein Vorurteil und das Missverstehen gegenüber seiner Tochter unverändert. Auf Medeas Grüße voller Emotionen reagiert er nur mit einem „ausdrücklos[en]“ (S. 203) Lächeln und insistiert darauf, die Tochter als seine „kleine, süße Hexe“ (S. 203) zu bezeichnen, deren Wert nur in ihrer praktischen Funktion zum Heilen liegt. Dem praktischen Nutzen folgt dann die Gier nach dem Besitz: „– Hat sie denn das Gold wieder mitgebracht, das der Grieche uns gestohlen hat? – Mein Gold. Wo – hast – du – mein – G–o–l–d? –“ (S. 203) Damit wird Medeas Hoffnung, nach all den Verletzungen von Seiten der griechischen Männerwelt Trost und Verzeihung bei ihren Blutverwandten zu finden, grundlegend enttäuscht. Denn im intoleranten, apathischen Vater sieht sie nichts anderes als ein Duplikat der griechischen Männer, die sie zum Objekt ihrer Machtansprüche gemacht haben. Ihr nächster Verwandter bietet ihr „[k]eine Rückkehr, keine Strafe, keine Befreiung von Schuld“ (S. 203) und benutzt die verzweifelte Tochter nur, indem er von ihr den immer gleichen Dienst – die Heilung – verlangt: „Medea, du süße, starke! – Schau mich an, ich armer, alter Bock! Hilf mir aus deinen traumerissenen Augen! [...] – Medea – Kirke, meine Frauen – Hilf mir, hilf mir, M–e–d–e–a!“ (S. 215) Wie schon beim ersten Mal unterscheidet Aietes im Zuge seiner Krankheit nicht mehr zwischen der Tochter und der Schwester; er betrachtet beide Frauen als sein Eigentum, das ihm nutzbar ist und seine geheimen Sehnsüchte befriedigen kann, anstatt sie mit ihren eigenen Persönlichkeiten als selbstständige Frauen zu erkennen.

Trotz ihrer Mühen scheitert Medeas Versuch jedoch, den Vater wie früher durch den Heiltrunk gesund werden zu lassen. Aietes kehrt in einen hässlichen, ekelhaften, tierischen Zustand zurück wie schon bei seinem ersten Auftritt (vgl. S. 215-216). Unfähig, seine persönliche Schwäche zu überwinden und seine wilden Sehnsüchte zu kontrollieren (vgl. S. 216), fällt er ihr zum Opfer, wie es auch bei einigen anderen männlichen Figuren der Fall war, z. B. Pelias, Herakles und Jason. Was nun die Ursache für Medeas plötzlichen Verlust ihrer Heilkräfte betrifft, wird er im Nachwort des Romans folgendermaßen erklärt:

Medea versucht zunehmend, die Kräfte des Unbewußten, mit denen sie sich verbunden fühlt, in den Dienst des Bewußten zu stellen. Da verweigert sich das Unbewußte. Medea hat es zu lange vernachlässigt und dabei verlernt, seine Bilder zu deuten, seine Hinweise zu entziffern. Medea hat verlernt, sich zu verstehen. Zu sehr in die Zukunft blickend, ist sie nahe daran, die Gegenwart aufzugeben.<sup>1219</sup>

Aus der Sichtweise der Autorin ist also die dritte Phase des Romans, in der Medea Zuflucht in Athen findet, diejenige, in der sie sich vollständig der männlichen „Kopfebene“<sup>1220</sup> ergibt und infolgedessen ihre Zauberkräfte verliert. Denn bei Herakles' Heilung kurz zuvor stehen die Zauberkräfte ihr noch vollends zur Verfügung (vgl. S. 162-163). Steskal erklärt einleuchtend, dass Medeas Heilkräfte „durch die erstmals bewußt verbrecherische Zweckentfremdung ihrer kräuterkundigen Fähigkeiten gegenüber Theseus“<sup>1221</sup> verlorengehen. Von diesem Zeitpunkt an wird die Kluft zwischen der patriarchalisierten Medea und dem naturhaften Unbewussten unüberwindbar, was sich trotz ihres späteren Erwachens negativ auf ihre Zauberkräfte auswirkt.

Medeas Scheitern an Aietes' Heilung wird hauptsächlich zwei Aspekten zugeschrieben: Der äußere Fehler liegt darin, dass sie beim Laufen zum Zimmer ihres Vaters das „getrocknetes Bilsenkraut“ (S. 214) verliert, das Geschenk von Kirke also, das ein unentbehrlicher Bestandteil des Heiltrunks ist. Das innere Scheitern ist jedoch auf das Schuldgefühl aus ihrer Vergangenheit zurückzuführen: Beim Heilungsversuch sieht Medea immer wieder „bekannte[.] Bilder“ (S. 214) jener Opfer, die sie in ihrer (Selbst-)Instrumentalisierung getötet hat, z. B. Pelias, Apsyrtos und Kreusa. Gejagt von ihren vergangenen Sünden, die als Folgen ihrer Entfremdung von der Natur und damit dem Unbewussten zu betrachten sind, ist sie nicht mehr imstande, die Natur für ihren Zauber an ihrer Seite zu haben. Die Entwicklung von Medeas naturhaften Kräfte entspricht im Roman dem Wechsel ihrer Rolle vom Opfer zur Täterin und wieder zum Opfer; schließlich wird die instrumentalisierte Heilerin und Hexe ein Opfer ihrer (Selbst-)Instrumentalisierung. Man kann nur hoffen, dass ihr erneuter Kontakt mit der kolchischen Natur sowie ihr Erwachen aus der patriarchalen Verblendung nach ihrer Heimkehr es ihr ermöglicht, die verlorenen Kräfte zurückzugewinnen. Diese sind nämlich ein wichtiger Bestandteil sowohl der mythischen als auch der entmythisierten Medea.

---

<sup>1219</sup> Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 222.

<sup>1220</sup> Ebd., S. 228.

<sup>1221</sup> Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 291.

#### 4.1.4 Kirke als radikale Männerhasserin und Repräsentantin der weiblichen Destruktivität

Anders als Figuren wie Medea und Helios, deren mythische Züge im Roman mehr oder weniger rationalisiert und daher entmythisiert werden, bleibt Haas' Kirke ihrem mythischen Selbst nah, denn ihre kennzeichnende Fähigkeit – die Männer in Schweine zu verwandeln – steht ihr wie in Homers *Odyssee* zur Verfügung.<sup>1222</sup> Während Medeas Zauberkräfte gewissermaßen durch ihre Beobachtung der Natur und die Kenntnis über den Nutzen der Kräuter begründet wird, bleibt Kirkes Zauberkunst im Roman unerklärt. Dies trägt ebenso wie die Isolation ihres Wohnortes zur Mysteriosität der Figur bei. Die Insel Aiaia, auf der sie wohnt, lässt sich als eine gänzlich mythische Welt betrachten, die nicht von der entmythisierenden Tendenz der Haas'schen Mythenadaption beeinflusst ist. Mit ihrem Besuch in Kolchis tritt sie kurzzeitig in eine halb-entmythisierte Welt ein, um später wieder in den Mythos zurückzukehren. Haas' Kirke trägt göttliche Züge und stammt aus einer Zeit, in der nach Wolfs Beschreibung die Göttin/Priesterin noch nicht vom Patriarchat dämonisiert ist, sondern hochgeachtet wird.<sup>1223</sup>

Bereits vor Kirkes erstem Auftritt in Kolchis zeigt sich im Verhalten der Kolcher, wie mysteriös Kirke ist: Von ihr wird „nur so gesprochen, als hielte man sich die Hand vor den Mund“ (S. 27). Auch Aietes, Kirkes Bruder, verschweigt Tatsachen über sie (vgl. S. 27). Hier gilt es zu erinnern, dass Kolchis bei Haas als typische matriachale Gesellschaft gilt;<sup>1224</sup> doch selbst den Kolchern ist Kirke fremd, unverstündlich und daher angsterregend. Später erweist sich Kirke tatsächlich als eine Frau, die von einem radikalen feministischen Gedankengut und von ihrem Männerhass geprägt ist, so dass ihre matriachale Vorstellung folglich eine ganz andere ist als die der Kolcher. Wenn man zudem ihre göttlichen Züge berücksichtigt, ist die Ehrfurcht der Kolcher vor Kirke verstündlich. Auf der anderen Seite wird die geheimnisvolle, telepathische Verbindung zwischen Kirke und Medea deutlich: ‚Aiaia‘ ist nämlich das erste Wort, das das Baby Medea spricht (vgl. S. 26). Während Medeas Eltern bei der Deutung des ersten Wortes einen „Wettstreit“ (S. 26) starten, bei dem es um „den ersten Platz in Medeas Leben“ (S. 26) geht, ist dem Leser klar,

---

<sup>1222</sup> Vgl. Homer: *Odyssee*. Aus dem Griechischen übersetzt und kommentiert von Kurt Steinmann. Zürich: Manesse 2007, S. 141-157.

<sup>1223</sup> Vgl. Wolf, *Von Cassandra zu Medea*, S. 15-16; Calabrese, *von der Stimmlosigkeit zum Wort*, S. 75-76.

<sup>1224</sup> Vgl. Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 228.

dass Kirke anstelle der Eltern diesen Platz besitzt. Tatsächlich ist Kirke diejenige Figur im Roman, der Medea am ähnlichsten ist. Zwar ist Medeas Vorstellung von der weiblichen Identität nicht so radikal wie diejenige Kirkes und wird später in der Phase des männlich Bewussten noch weiter neutralisiert. Dennoch bekommt sie wie Kirke ihre Kräfte von der Natur<sup>1225</sup> und hat eine enge Verbindung zu matriarchalen Elementen wie Mond und Erde (vgl. S. 31). Es ist gerade das geteilte Verhältnis zur Natur und zum matriarchalen Unbewussten, das die beiden einander noch unbekanntes Frauen verbindet. Als Medea sich allmählich von der Natur entfremdet und später mit ihrer Anpassung an das männliche Wertesystem sogar Verbrechen begeht, wird ihre Verbindung zu Kirke immer schwächer, was schließlich zum Bruch zwischen den beiden führt (vgl. S. 212). Wenn man das Schicksal der beiden Frauen im Mythos betrachtet, liegt ihre Ähnlichkeit auch in der Etikettierung als Hexe, im Verrat durch den geliebten Mann und in der Dämonisierung als „bedrohliche Frauen“<sup>1226</sup> aufgrund der Ängste der Männer. In diesem Zusammenhang wäre es auch sinnvoll, Haas' radikale, destruktive Kirke mit der viel sympathischeren und Medea noch ähnlicheren Kirke in Wolfs Roman zu vergleichen.<sup>1227</sup>

In Medeas kindlicher Phantasie trägt Kirke als ihre Tante auch göttliche Züge: Für das Kind Medea ist sie „geheimnisvoll und übergroß“ (S. 27), indem sie sich „zwischen Himmel und Erde“ (S. 27) spannt und somit auf die Gestalt der Großen Göttin des Matriarchats verweist. Die Göttin-Figur erregt in Medea zugleich Faszination und Furcht, was erkennbar wird, als sie von einem „angenehmes Gruseln“ (S. 27) beim Gedanken Kirke spricht. Dieses ambivalente Gefühl wird beibehalten und entwickelt sich sogar noch weiter, als Medea im Alter von 15 Jahren die Tante vor sich sieht. Kirke ist als eine starke, bedrohliche Frau gestaltet, die in jeder Hinsicht genau das Gegenteil der korinthischen und athenischen Haremfrauen bildet (vgl. S. 94-95, S. 173). Mit ihrem „falken-scharfe[n] Gesicht“ (S. 27), „krakigen Arme[n]“ (S. 27) und „schrillen“ (S. 31) Stimme ist sie von jeglicher weiblichen Zärtlichkeit weit entfernt; aber noch beeindruckender ist ihre „weidenartige[.] Beweglichkeit“ (S. 27), die an die im vorigen Kapitel beschriebenen Bewegungsszenen von Medea erinnert:

---

<sup>1225</sup> Vgl. Kapitel 4.1.3.

<sup>1226</sup> Vgl. Schneider/Seifert, Sphinx– Amazone– Mänade. Bedrohliche Frauenbilder im antiken Mythos, S. 54-55, 64-66.

<sup>1227</sup> Vgl. Kapitel 6.2.4.

Kirke lief vor Medea her. Ihr Chiton legte sich nicht an ihren Körper, sondern stand wie ein zerzaustes Federkleid ab. [...] Medea versuchte dem wirbeligen Blitz zu folgen. Es fiel ihr schwer (S. 32).

Die lebendige Beweglichkeit, die Kirke und Medea miteinander teilen, ist auf ihr gemeinsames Verhältnis mit der sich stets bewegenden Natur zurückzuführen.<sup>1228</sup> Trotzdem fällt es Medea schwer, Kirkes Bewegung zu folgen, da sie auf dem Weg des weiblichen Bewusstseins tatsächlich nicht so weit wie Kirke geht. Unter dem Einfluss des griechischen Patriarchats sucht Medea nach einer Assimilationsmöglichkeit, später dann nach einer Synthese aus männlichem und weiblichem Prinzip.<sup>1229</sup> Kirke dagegen steht immer kompromisslos auf der weiblichen Seite, Männer sind für sie genauso unterlegene Kreaturen wie Schweine (vgl. S. 33). Diese radikale Tendenz zeigt sich bereits in ihrer Interaktion mit Idyia, die nach dem Vater ihrer Söhne – also Odysseus – fragt. Kirke aber umgeht die Frage durch „eine blühende Schilderung ihrer goldenen Insel“ (S. 28); sie redet über die Bäume, die ihre Söhne gepflanzt haben; und von den Tieren spricht sie, als „handele es sich um menschliche Wesen“ (S. 28).

In Kirkes Beschreibung sind zwei Seiten ihrer Insel bzw. ihres Lebens zu erkennen: Einerseits gilt Aiaia als eine naturhafte Utopie, wo sich die Lebenskräfte von Pflanzen und Tieren so frei entfalten können wie die der Menschen. Für Kirke, der Gründerin und Herrin der Utopie, besitzt das Naturhafte mehr Wert als die von instrumenteller Vernunft besetzten Männer, z. B. Odysseus.<sup>1230</sup> Die Naturliebe hat sie auch ihren Söhnen beigebracht, so dass diese nicht nur Bäume pflanzen, also das Leben pflegen, sondern auch „frei und ohne Zwang“ (S. 32) sind, d. h. weibliche Züge tragen und auf eine matriachale Weise leben. Andererseits erscheint Kirkes Insel auch als eine Art von Anti-Utopie, denn dort herrscht – mit der einzigen Ausnahme von Kirkes Söhnen – eine geschlechtliche Dichotomie. Die Männer, die von Kirke in Tiere verwandelt werden, leben unter einer Unterdrückung, die jener im Patriarchat aus der feministischen Perspektive ähnelt. In Kirkes matriachalen Utopie kommt es folglich zu umgekehrten Geschlechterrollen als in patriarchalen Verhältnissen. Anders als die „Utopie des Paares: Mann und Frau“ (S. 175) aus Medeas Vorstellung, in der die beiden Geschlechter jegliche Grenze sprengen und auf eine harmonische, gleichberechtigte Weise zusammenleben, ist Kirkes Utopie ein Spiegelbild der

---

<sup>1228</sup> Vgl. Kapitel 4.1.2.

<sup>1229</sup> Vgl. Kapitel 4.4.

<sup>1230</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

Männerwelt, in welcher Unterdrücker und Opfer nur ihre Rollen getauscht haben. Tatsächlich ist das Kirke-Modell des einfachen Rollentausches viel leichter zu realisieren als das Medea-Modell. Wahrscheinlich liegt der Grund, weshalb Kirkes Utopie erfolgreich und Medeas gescheitert ist, eben gerade in ihrer unterschiedlichen Realisierbarkeit.

Kirkes vergangene Beziehung mit Odysseus wird im Roman zwar nur angedeutet, aber aus ihren Worten ist nicht schwer zu schließen, dass ihre gekränkte Liebe zu dem griechischen Helden der eigentliche Grund für ihren radikalen Männerhass und ihre Destruktivität ist. Ihr Hass gegen den verräterischen Odysseus wird auf andere Männer projiziert, so dass sie keine andere Umgangsweise sieht als Unterwerfung, keine andere Haltung als Verachtung. Als Medea Kirke nach ihrer Lieblingsblume fragt, antwortet diese, dass es die Moly ist – eine Blume, die wie Medeas Herbstzeitlose eine positive und eine negative Seite in sich vereint. Einerseits gilt die Molyblume als „Feindin des Mondes“ (S. 32) und „Feindin der Liebe“ (S. 32), weil sie nur bei abnehmendem Mond wächst und daher den Frauen kein Glück verheißt. Tatsächlich wirkt die Blume schädlich auf Kirke, denn ihr Liebhaber Odysseus hat eine Moly als „sein Amulett“ (S. 32) gegen sie verwendet und sie dadurch gezwungen, seine in Tiere verwandelten Gefährten zurückzuverwandeln.<sup>1231</sup> Zudem verlässt Odysseus in der homerischen Version schließlich Aiaia und bricht nach Ithaka auf, was Kirke erneut verletzt haben muss, wenn man ihre radikalen Reaktionen im Roman bedenkt. Auf der anderen Seite hat die Molyblume auch eine positive, hoffnungsvolle Seite, denn sie symbolisiert die lebendige, naturhafte Lebensweise des idealen Matriarchats. Als Kirke Medea sagt: „Deine Vettern sehen übrigens ihrem Vater gar nicht ähnlich. Sie sind frei und ohne Zwang. – Sie haben das Weiß der Molyblume in sich, und Weiß hat alle Möglichkeiten, grenzenlos“ (S. 32) hält sie ihre Blume offenbar für das Gegenteil der patriarchalen Lebensweise. Wie zuvor erwähnt, steht Odysseus für die in den Mythos zurückschlagende Aufklärung und die instrumentelle Vernunft: Mit seinem Betrug gegen die Naturgottheiten schneidet er sein Selbst von der Natur ab.<sup>1232</sup> Dass Kirkes Söhne Odysseus nun gerade nicht ähneln, symbolisiert die Entfernung der Männer der nachfolgenden Generation von der instrumentellen Vernunft und Entfremdung und damit eine Rückkehr der

---

<sup>1231</sup> Vgl. Haas, Ursula: Anhang. Wort- und Namenerklärung. In: Haas, Freispruch für Medea, S. 231-245, hier: S. 238.

<sup>1232</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

Menschen in die Natur, wo sie ein ganzheitliches Leben ohne Grenzen führen können.

Wie die Heilungskraft und Giftigkeit der Herbstzeitlosen die Zweiseitigkeit von Medeas Charakter andeutet,<sup>1233</sup> weist die Verbindung von einer destruktiven und einer lebensfreundlichen Seite in der Molyblume auf Kirkes Doppelgesicht hin. Einerseits kämpft sie mit ihrer matriarchalen Utopie gegen die lebensfeindliche Männerwelt und die Entfremdung der Menschen von der Natur; diese Seite soll der patriarchalen Welt eine Alternative bieten und deckt sich mit Medeas eigenem Ideal von einer friedlichen Ko-Existenz der beiden Geschlechter (vgl. S. 175). Andererseits führt Kirkes gescheiterte Beziehung mit Odysseus zu ihrem verallgemeinerten Männerhass, der diesem harmonischen Ideal widerspricht und ein freundliches, gleichberechtigtes Zusammenleben unmöglich macht. Dies zeigt sich besonders deutlich in einer Szene, wo Kirkes Liebhaber als bloße Unterwerfungsobjekte würdelos und anbiedernd unter Kirkes Rock kriechen. Anders als in der homerischen Version bleibt Odysseus bei Haas immer noch bei Kirke. Er hat all seinen heldenhaften Glanz verloren und unterwirft sich in Gestalt eines Schweins seiner göttlichen Frau, die als Siegerin und Herrin auf die Männer-Tiere herabschaut. Die Szene sieht in einem radikal-feministischen Sinne besonders provokant aus:

Sie sah Kirkes Liebhaber neben ihr hergehen, über die Medeas Eltern immer flüsternten. Den rothaarigen Weltumsegler Odysseus, den muskelprotzigen Helden Macho und den zarten Schüchlerling Osan.

Sie drängten sich unter dem stechenden Blick der Frau, liefen vor und zurück, um bei der roten Erscheinung Aufmerksamkeit zu erregen. Wie zufällig suchten sie die kurze Berührung ihres weidenschmalen Körpers. Als Kirke einmal stehenblieb, verlängerten sich ihre Beine um das Dreifache. Sie spreizte sie, fest auf dem Boden stehend, in der V-Geste des Sieges. Odysseus, Osan und Macho krochen unter ihren Schoß.

Besonders Odysseus, der Kirke einmal bedrängt hatte und der Vater ihrer Söhne war, unterwarf sich lustvoll. Er hockte im Schneidersitz unter dem weiblichen Turm, und sein Oberkörper schwang in gleichmäßigen Bewegungen hin und her. Sein volles rotes Haar begann sich langsam in ein stacheliges Grau zu verwandeln.

[...]

Die Männer waren unter Kirkes Schoß zu Wildschweinen geworden (S. 33).

In dieser Szene sieht man also die absolute Herrschaft der Frau über den Mann, mit der die Autorin selbst nicht einverstanden ist. Haas plädiert vielmehr für eine Vereinigung von männlichem und weiblichem Prinzip bzw. von Sonne und Mond,<sup>1234</sup> während eine vereinfachte Schuldzuweisung sowohl gegenüber dem Mann als auch

---

<sup>1233</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 147.

<sup>1234</sup> Vgl. ebd., S. 146.



gegenüber der Frau für sie unplausibel ist.<sup>1235</sup> So sieht sie in Kirke eine „destruktive ‚Hexe‘“<sup>1236</sup>, die im Gegensatz zu Medeas heilenden Kräften steht. Die absolute weibliche Dominanz und die Verwandlung der Männer in Schweine erregt in Medea zugleich Angst und Faszination (vgl. S. 34). Sie hat eine unterschiedliche Vorstellung von der Mann-Frau-Beziehung, kann jedoch den „Reiz“ (S. 34) der schrecklichen Szene nicht leugnen, da es in einer dunklen Ecke ihres Herzens auch die Sehnsucht nach einer Unterwerfung der Männer und der Anwendung des männlichen Zerstörungsmodells gibt. Diese potenzielle Dunkelheit erscheint auf der Oberfläche, nachdem Medea von einem ähnlichen Schicksal wie Kirke betroffen ist, nämlich vom Verrat durch einen geliebten Mann. Dabei lassen sich Kirkes und Medeas Reaktionen nach dem Verrat miteinander vergleichen: Die von Jason verlassene Medea gerät zuerst in einen ähnlichen Zustand wie Kirke, in dem sie die Enttäuschung über Jason „auf alle Männer“ (S. 174) überträgt. Sie wird zur „Amazone“<sup>1237</sup> (S. 174), denkt nur noch an Zerstörung und ist bereit, ihren eigenen Sohn zum Mittel ihrer Rache gegen alle Männer zu benutzen. Verbliebe sie in diesem Zustand, würde sie zweifellos zu einer zweiten Kirke, einer radikalen Männerhasserin, die Opfer fordert. Schließlich schlägt sie jedoch einen anderen Weg ein, der mehr zu Haas' eigenem Ideal passt: Sie legt den blinden Hass nieder, entfernt sich vom gewaltsamen Kreislauf zwischen Sieger und Opfer (vgl. S. 182) und fängt an, „Mond und Sonne“<sup>1238</sup> in sich zu vereinen. Damit ist sie am Ende des Buches eine völlige andere Person, als Kirke es von ihr erwartet hat. Es ist daher verständlich, dass die immer noch vom Männerhass besetzten Kirke die aus dem Hass erwachte Medea nicht mehr versteht (vgl. S. 212).

Eine für Medea noch schrecklichere Szene erlebt sie außerhalb des Schlafraums von Kirke, in dem diese durch die Einnahme von Tollkirschen in einen Rauschzustand tritt, der an den Krütterrausch von Aietes erinnert.<sup>1239</sup> In einem Ausbruch von Worten beschreibt Kirke die matriarchalen Bestattungssitten, die Wolf in ihrem Medea-Roman als die kolchische Realität schildert:<sup>1240</sup>

„Nur dich, Roter, habe ich in meine Schwärze eintreten lassen. Die andern hängen in Ochsenhäuten in den Wipfeln der Weidenbäume, den Vögeln zum Fraß Lieb die Frauen,

<sup>1235</sup> Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 225.

<sup>1236</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 151.

<sup>1237</sup> Vgl. die Amazone Penthesilea in Wolf, Christa: *Kassandra. Erzählung*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1983.

<sup>1238</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 146.

<sup>1239</sup> Vgl. Kapitel 2.1.3.

<sup>1240</sup> Vgl. Wolf, *Medea. Stimmen*, S. 63.

Odysseus, lieb vielleicht mich. Laß uns die Frauen in der Erde begraben. Wir lieben die Erde.“ (S. 35)

Sowohl Ranke-Graves in seiner *Griechischen Mythologie* als auch Paul Dräger und Christa Wolf in ihrem Briefwechsel haben erwähnt, dass die Begrabungsweisen in einer matriarchalen Gesellschaft für Mann und Frau unterschiedlich sind. Nur die Frauen werden in der Erde begraben, während die männlichen Leichen „in ungegerbte Ochsenhäute gewickelt, in den Gipfeln von Weidenbäumen den Vögeln zum Fraß aufgehängt“<sup>1241</sup> werden. Als Kirke diese Sitte beschreibt, ist sie zerrissen zwischen Liebe und Tod: Ihre noch nicht abgeklungene Liebe zu Odysseus führt zu der verzweifelten Hoffnung, dass Männer wirklich lernen können, Frauen aufrichtig zu lieben. Wenn man Haas' Ansicht bedenkt, dass die Ehe zwischen Jason und Medea vor allem „eine sexuelle Ehe“<sup>1242</sup> ohne „tiefe[.] menschliche[.] Verbundenheit“<sup>1243</sup> sei, ist Kirkes Verlangen nach der Liebesfähigkeit der Männer nicht schwer zu verstehen. Von der männlichen Unfähigkeit zu lieben enttäuscht und vom Männerhass getrieben, wünscht sie sich wiederum deren Vernichtung. Für sie ist die Erde das weibliche Reich, das frei von männlichen Einflüssen und Verletzungen jeglicher Art sein soll.

Haas definiert Kirke als „Hexe und Helferin“<sup>1244</sup>, also eine Frau mit einem Doppelgesicht wie auch Medea. Im Roman wird jedoch vor allem ihre Rolle als destruktive Zauberin gezeigt: Kirke verwendet ihre Magie, um ihren Männerhass auszuleben und absolute Dominanz über die Männer zu gewinnen. Ihr zweites Gesicht als Helferin kommt eher selten ans Licht; eine Ausnahme bildet ihr Geschenk an Medea, das Bilsenkraut (vgl. S. 35), das später den Gichtanfall von Aietes heilt. Davon abgesehen erscheint sie nur einmal als Helfende, und zwar bei der Entsöhnung des Paares Jason und Medea vom Mord an Apsyrtos. Aber auch in dieser Szene ist ihre Hexen-Seite nicht zu übersehen. Hier wird Kirke zum ersten Mal in ihrer matriarchalen Utopie gezeigt, in der sie „umgeben von menschtierlichen Gestalten“ (S. 72) ist und der ihr Kraft verleihenden Natur am nächsten steht. Sie wütet gegen Medea, da Medeas Beihilfe am Mord ihres Bruders auf deren verblendete Liebe zu einem griechischen Mann zurückzuführen und damit ein Verrat der weiblichen Werte

---

<sup>1241</sup> Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, S. 558. Vgl. auch Dräger, Paul/Wolf, Christa: Ein Nachtrag. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs Medea, S. 64-65.

<sup>1242</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 149.

<sup>1243</sup> Ebd.

<sup>1244</sup> Vgl. Haas, Anhang. Wort- und Namenerklärung, S. 238.

ist: „Medea, ich verachte dich, zutiefst verachte ich, was du und der Fremde getan habst. [...] Du hast uns verraten, Medea“ (S. 73). Für die an ihrer feministischen Überzeugung festhaltende Kirke bedeutet Medeas Aktion die Entfremdung von ihrem weiblichen Selbst, eine Trennung vom Weiblichen und die Instrumentalisierung der Frau durch die Männer. In Kirkes Augen ist Jason vor allem „der Grieche aus Jolkos“ (S. 57), also ein Mann aus der patriarchalen Zivilisation. Ihr Eindruck von ihm verbleibt lediglich auf einer sexuellen Ebene, und zwar in dem Sinne, dass Jason nur eines der schöneren von den männlichen Tieren ist, auf die sie herunterschaut: „Er hat fast so schöne Beine wie der Rote“ (S. 57). Für Kirke sind sowohl Jasons männliche Identität als auch die Zivilisation, die er vertritt, feindlich. In diesem Kontext findet sie es besonders inakzeptabel, dass Medea sich dem mörderischen Mann hingibt und sich von Blumen, Sonne, Erde und Mond distanziert, die sie bei ihrem ersten Treffen noch anziehen (vgl. S. 31).

Es ist schließlich jedoch Jason, der wie Odysseus die Zweckrationalität verkörpert,<sup>1245</sup> da er mit seinem gut kalkulierten Flehen und Schmeicheln die radikale Feministin zum Mitleid „becirct[.]“ (S. 73). Die männliche Vernunft bzw. das männlich Bewusste ist also so stark, dass selbst so fest vom Matriarchat überzeugte Frauen wie Kirke seinem Einfluss nicht widerstehen kann. Wie bei Wolf befindet sich die zivilisierte Welt in Haas' Roman auf der Schwelle zwischen Matriarchat und Patriarchat; die beiden matriarchalen Gesellschaften – Kolchis und Aiaia – scheinen von dieser Entwicklungstendenz allerdings ausgeschlossen zu sein. Die Lage von Kirkes Insel macht diese Isolation besonders deutlich. Obwohl die beiden Utopien scheinbar außer Raum und Zeit liegen, können sie sich der Beeinflussung der patriarchalen Außenwelt nicht entziehen. Die Zauberin Kirke wird von einem mörderischen Mann bezaubert und benutzt, während der Mann mit seinen „Eroberer[n] aus dem Westen“ (S. 51) aus einem rein praktischen Interesse an die kolchische Küste gelangen. Die Kollision der zwei Kulturen schlägt sich bereits darin nieder, dass Jason Kirkes Entsühnungsritual „fremd[.], barbarisch[.]“ (S. 75) findet und Kirkes Befehle nur aus praktischem Grund widerwillig befolgt. Kirke wiederum sieht trotz des Rituals keine Möglichkeit, den griechischen Helden zu verzeihen: „Ihm verzieh sie nicht, denn er war der Schuld fähig: Der Machttaumler, der schwarze Minyer, der dreiste griechische Abenteurer“ (S. 75). An dieser Stelle erkennt man, dass Kirke

---

<sup>1245</sup> Vgl. Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 149.

ihren Hass gegen Odysseus gewissermaßen auf Jason projiziert. Denn beide Männer lassen sich als ‚griechische Abenteurer‘ etikettieren, die mit aufgeklärter Rationalität um die Macht der Menschen bzw. der Männer über die Natur ringen. Zwar lässt sie sich vorläufig von Jason bezaubern und instrumentalisieren, aber sie zieht sich schnell in ihre matriachale Festung zurück, wo Jason und Odysseus als Vertreter der patriarchalen Sünden als Feinde bekämpft werden müssen.

Die gleiche kompromisslose Feindlichkeit gegen die patriarchale Welt führt Kirke gegen Ende des Romans zu einem Fehlschluss bezüglich Medeas Sohn Medos, als dieser mit der Mutter nach Kolchis zurückkehrt. Mit der Kategorisierung von Medos als ‚Grieche‘ meint Kirke nicht die geographische Herkunft des Jungen, sondern vielmehr den griechischen Kulturkreis, der von Männern dominiert ist und somit Medos automatisch zum Gegenstand ihres Hasses macht: „Du kannst ja nur der Grieche sein, der Sohn der Medea! [...] – Der Grieche mit dem georgischen Namen“ (S. 212). Von ihrem Männerhass verblendet, übersieht sie die Tatsache, dass Medos auf diesem Zeitpunkt schon von der kolchischen Natur fasziniert ist und matriachale Elemente in sich trägt (vgl. S. 210-211). In Kirkes Augen können die griechischen Männer – Odysseus und Jason als ihre Vertreter – an nichts anderes als Macht und Gewalt denken, was zwar als typische Denkweise des Patriarchats gilt,<sup>1246</sup> aber nicht verallgemeinernd auf jedes Individuum in diesem System angewendet werden darf. Für Kirke kann Medos als ‚der Grieche‘ nur von Machtgier getrieben sein: „Schau ihn dir an, [...] wie es ihn nach Georgien zieht, den Thron seines Großvaters zu bekommen. Sogar seinen griechischen Lehrer hat er mitgebracht“ (S. 212). Hier adoptiert Kirke vollständig die patriarchale Denkweise und benutzt sie als Maßstab für alle griechischen Männer, die sich nach ihrer Ansicht nur um Machtpolitik und die Fortsetzung der väterlichen Linie bzw. der männlichen Genealogie kümmern. Es ist dann kein Wunder, dass dieser letzte Auftritt Kirkes im Roman mit einem heftigen „Haßausbruch“ (S. 212) endet, bei dem sie unreflektiert „[g]egen Medos, gegen Medea, gegen die griechischen Männer“ (S. 212) schimpft. Trotz ihrer früheren Erscheinung trotz der radikalen Behandlung der Männer immer noch mysteriöse und göttliche Züge, so ist sie in der letzten Szene nichts anderes als eine vom Hass in den Wahnsinn getriebene Frau, die auch in ihrer matriachalen Utopie keine Erlösung mehr findet: „Ihr Körper schwankte beim Reden. Sie stampfte,

---

<sup>1246</sup> Vgl. ebd., S. 149-150.

daß der Boden unter Medos' Kopf zitterte“ (S. 212).

Einen möglichen Ausweg aus der weiblichen Destruktivität bieten hingegen die beiden Söhne – Kirkes Sohn Telegonos und Medeas Sohn Medos. Telegonos, der auf Kirkes Insel „frei und ohne Zwang“ (S. 32) lebt und durch das Bäumepflanzen (vgl. S. 28) einen friedlichen, ruhigen Austausch mit der Natur pflegt, „langweilt[.] der Haßausbruch der Mutter (S. 212). Indem er versucht, Kirkes Beschimpfungen gegen Medos zu unterbrechen, zeigt er eine andere Haltung als die üblichen Vorurteile gegen Männer mit patriarchaler Herkunft erahnen ließen. Medos wiederum versteht „kein Wort von dem, was Kirke herausgesprudelt hat[.]“ (S. 213). Folglich ist er der patriarchalen Sprache der Macht fremd. Bleibt Kirke immer in ihrem Männerhass und ihrer weiblichen Destruktivität gefangen, so bietet sich der nächsten Generation immerhin eine Chance, den Hass und die Destruktivität endlich zu überwinden. Die Frage, ob dieses Ideal in einer zunehmend patriarchalisierten Welt tatsächlich überleben kann, bleibt im Roman jedoch offen.

## **4.2 Von Kolchis nach Korinth: Assimilation an das Patriarchat**

### 4.2.1 Konfrontation der Argonauten mit den Kolchern als Zusammenprall zweier Zivilisationen

Die Ankunft der Argonauten in Kolchis wird sowohl in Haas' als auch in Wolfs Roman als Kollision zwischen der matriarchalen und der patriarchalen Kultur geschildert. Bei Haas sind die kulturellen Differenzen noch größer als bei Wolf, da das Land Kolchis hier noch vollends als matriarchale Gesellschaft, also als „Land des Mondes, der Erde“ (S. 52), „der Zeitlosen“ (S. 53) beschrieben wird. Dahingegen kommen die griechischen Argonauten aus einer Kultur, in der männliche Werte wie Zielstrebigkeit, Machtgier und Eroberungsdrang herrschen.<sup>1247</sup> Vor diesem Hintergrund wird der Grund für die Rückholung des Goldenen Vlieses bei Haas weitgehend entmythisiert. Während Jasons Motiv bereits in der archaischen Version des Mythos von seinem Machtanspruch geprägt ist,<sup>1248</sup> fügt Haas noch ein

---

<sup>1247</sup> Vgl. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 278: „Auch bei Haas findet sich, wie schon bei Heiner Müller, die Kontrastierung von Kolchis als Ort vorzivilisatorischer, matriarchaler Naturverbundenheit einerseits (repräsentiert durch Medea) und Griechenland als Sphäre zweckrationaler, patriarchaler Zivilisation andererseits (repräsentiert durch Jason) – das also, was Haas im Romanvorwort als Gegenüber von unbewußten Wurzeln und bewußten Taten bezeichnet.“

<sup>1248</sup> Vgl. Kapitel 3.

finanzielles Interesse dazu: In die „schwarze[n] Innenseite des Widderskalps“ (S. 51) sind nämlich „die Schatzorte der östlichen Gegend eingeritzt“ (S. 51). Dem Vlies wird also sein mythischer Glanz geraubt und es wird zu einem reinen Objekt des praktischen Interesses der „erlebnis- und raubhungrigen Männer“ (S. 51), die immer genug Gründe für ihre „imperialistische Beutefahrt“<sup>1249</sup> finden. Durch die Enthüllung der dunklen Motive der Argonauten opponiert die Autorin klar gegen die patriarchale Vorstellung, in der die räuberischen und gewalttätigen Männer, die ihren Ruhm auf dem Leiden der „Untereentwickelten“ (S. 51) aufbauen, zu „Helden der Geschichte“ (S. 51) geheiligt werden. Genauso wie Wolf, die Züge von Zerstörung und Selbstzerstörung im griechischen Heldentum erkennt,<sup>1250</sup> sieht Haas hinter dem Vorwand von „Ehre, Schicksal, poetische[m] Auftrag, Flucht“ (S. 51) kaltes Kalkül, Betrug und kulturelle Arroganz. Die Maske der griechischen Helden fällt endültig, als ihre Verbrechen während der Fahrt auf dem Schwarzen Meer ausführlich beschrieben werden. Die Argonauten verhalten sich wie die homerischen Helden aus Wolfs Perspektive, deren Heldentaten de facto nur aus unrechtmäßigen Eroberungen des Landes und Frauenraub bestehen.<sup>1251</sup> Im Gegensatz zum idealen Matriarchat in Haas' Vorstellung, in dem es eine harmonische Ko-Existenz von Völkern und Geschlechtern gibt, werden im Patriarchat die Schwächeren zum Opfer: Seien es die Völker mit einer rückständigeren technischen Entwicklung, sei es das traditionell als schwächer geltende Geschlecht. Gewalt spielt eine große Rolle bei den Taten der Argonauten und wird somit zu einem festen Bestandteil ihres vermeintlichen Heldentums:

Taten und Töten waren an der Tagesordnung. Sie tauschten griechische Keramik und Eisenwerkzeuge nicht gegen die Erzeugnisse des östlichen Bauernlandes, sondern zwangen die Einwohner für Massaker und Brände zu Opfergaben. So wurden die fahrenden griechischen Männer zu Helden der Geschichte.

Auf dem Weg zu ihrem Ziel vertrieben sie weibliche, fliegende Kreaturen, wurden zu lustvollen Zuschauern und beobachteten stöhnende Männer, deren Amazonen Kinder bekamen. Sie durchlöcherten ihre Schilde in Efeuform, um heimlich den freien Beischlaf, die wahllose Paarung der Einheimischen mitzuerleben (S. 51-52).

Durch diese Beschreibung wird klar, dass die in Epen viel besungenen griechischen Heldenüber eigentlich von Unterwerfungsdrang getriebene Verbrechen sind. Da die Geschichte aufgrund der Dominanz der Männer voller solcher falschen Heldenlegenden ist, stellt die Autorin mit dem Aufdecken der Wahrheit die männliche

<sup>1249</sup> Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 279.

<sup>1250</sup> Vgl. Wolf, *Von Cassandra zu Medea*, S. 12-13.

<sup>1251</sup> Vgl. ebd., S. 13.

Geschichtsschreibung infrage und versucht, eine alternative Sichtweise zu den gleichen Ereignissen zu bieten. In ihrer Version beuten die griechischen Helden grausam die schwächeren Völker aus, verlieren ihren Mut jedoch vor dem fremden, ihnen unbekanntem Land Kolchis, in dem die patriarchalen Regeln, z. B. die Machtstruktur und sogar das lineare Voranschreiten der Zeit, nicht mehr gelten (S. 52). Die mehrmals vorkommende Bezeichnung Kolchis' als das „schwarze[.] Land Georgien“ (S. 52, 54) deutet nicht nur die Fremdheit, sondern auch den matriarchalen Zustand des Landes an, wenn man an Cixous' Bezeichnung der Frauen als den „schwarze[r] Kontinent“<sup>1252</sup> denkt. Beide schwarzen Bereiche – sowohl das des Matriarchats als auch das der Frauen – sind den erobernden Männern fremd und erregen daher zugleich Angst und Faszination, wie es auch bei Hexenfiguren wie Kirke und Medea der Fall ist. In ihrem Opernlibretto potenziert Haas diese Fremdheit der Frauen durch deren schwarze Hautfarbe: Während Jason die Kolcherinnen „die schwarzen Frau'n“<sup>1253</sup> und Kolchis „das schwarze Land“<sup>1254</sup> nennt, bezeichnet Medea sich als „Negerin“<sup>1255</sup>, die die „weiße Haut“<sup>1256</sup> der Griechen hasst und in dieser Hinsicht der Medea von Jahnn ähnelt.<sup>1257</sup> Darüber hinaus lassen sich manche Taten der Argonauten, z. B. die Vertreibung der „weibliche[n], fliegende[n] Kreaturen“ (S. 51) oder die Teilnahme an der Geburt von Cheiron (vgl. S. 52), als Invasion der aufklärerischen Vernunft ins Reich des Mythos bzw. des Männlichen/Bewussten ins Weibliche/Unbewusste deuten. Im Sinne von Horkheimer/Adorno kann dies als Beweis der Verschlungenheit von Mythos und Aufklärung gedeutet werden. Dabei versuchen die Argonauten wie schon Odysseus, die Natur zur eigenen Gunst zu benutzen:<sup>1258</sup> „Unser Recht ist zu gebrauchen, / was die Natur uns unterstellt“<sup>1259</sup>.

Kurz vor der Szene der Konfrontation beider Kulturen zieht Haas einen Vergleich zwischen ihnen, indem es zu einer Lehrbuch-ähnlichen Typisierung vieler Kennzeichen von Matriarchat und Patriarchat kommt. Die „[z]ielstrebig[en]“ (S. 52) Griechen, die mit aller Macht ihr Ziel verfolgen, das Vlies „immer klar im Auge“ (S. 52) zu behalten, halten es für klüger, in Kolchis eine List anzuwenden anstatt Gewalt.

<sup>1252</sup> Cixous, Das Lachen der Medusa, S. 50.

<sup>1253</sup> Liebermann, Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten, S. 7.

<sup>1254</sup> Ebd., S. 13.

<sup>1255</sup> Ebd., S. 11.

<sup>1256</sup> Ebd.

<sup>1257</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>1258</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>1259</sup> Liebermann, Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten, S. 8.

Der schlaue, trügerische Plan, den sie entwerfen, macht sie dem listigen Odysseus noch ähnlicher. Obgleich Odysseus im Roman als armes Schwein in Kirkes Schoß endet, das den weiblichen Kräften gänzlich unterworfen ist (vgl. S. 33), werden die Argonauten – insbesondere Jason – zu seinen Nachfolgern in ihrer Beherrschung der Natur durch listiges Kalkül. Die Zunahme der Anzahl der Nachfolger verweist auf eine zunehmende Tendenz der Patriarchalisierung und der Entfremdung von der menschlichen Gesellschaft, der es nie an odysseischen Helden fehlen wird. Auch die Angst vor dem Unbekannten bzw. dem Unbewussten kann das Machtkalkül nicht verhindern:

Als sie ihr Schiff vor der Stadt versteckten, planten sie, einem Krieg mit den schwarzen Barbaren auszuweichen und das Vlies im Tauschhandel zu erringen. Sie wollten mit griechischen Reden die kolchisch-georgischen Dummen überdüpeln und schließlich auf die Pflichten der Gastfreundschaft pochen (S. 52).

Im Vergleich zum patriarchalen ‚Drang nach vorne‘ zeichnet sich das Land Kolchis durch matriachale Geschichtslosigkeit aus, wo die Zeit „langsamer, zäh“ (S. 52) fließt. Der beinahe Stillstand der Zeit führt auch zu einer relativen Regungslosigkeit innerhalb der vorherrschenden Machtstrukturen, also zu einem Mangel an Machtinteresse. Wenn man die politischen Intrigen und den blutigen Machtkampf in Jasons Heimat Jolkos berücksichtigt,<sup>1260</sup> so ist die Tatsache, dass Aietes „seit zwei Generationen“ (S. 52) regiert, aus Sicht der Bewohner eines patriarchalen Staates mehr als ungewöhnlich. Auch das friedliche Zusammenleben der Menschen mit der Natur wird noch einmal betont; jeder scheint zufrieden zu sein mit seinem gegenwärtigen Zustand. Die Menschen, einschließlich Medea als „junge[r] dunkle[r] Frau“ (S. 52), sind mit dem ruhigen, langsamen Leben völlig einverstanden, so wie die „Wunderstiere“ (S. 52) mit ihrer Aufgabe zufrieden sind, das Goldene Vlies zu bewachen. Anders als die Griechen, die stets nach mehr verlangen und ihre patriarchale Kolonisierung auf immer mehr Länder übertragen, besteht bei der Mehrheit der kolchischen Bevölkerung und sogar bei den Tieren kein Drang nach Veränderung. Auch die für das Patriarchat typische Anwendung der Gewalt ist im matriachalen Land nicht zu finden – „keine Veränderungswünsche, kein Angriff“ (S. 52). Mit diesem scharfen Kontrast zwischen den fast stereotyp gestalteten matriachalen und patriarchalen Mustern wird die Absicht der Autorin klar, die

---

<sup>1260</sup> Vgl. Kapitel 3; Haas, Freispruch für Medea, S. 80.



Begegnung der beiden Zivilisationen zu einer Konfrontation zwischen Natur und Kultur, dem Weiblichen und dem Männlichen, dem Instinkt und der Vernunft zu machen. Das Ergebnis dieser Konfrontation sieht die Autorin indes pessimistisch: Das matriachale „Naturvolk“<sup>1261</sup>, das „Macht und Krieg nicht kennt“<sup>1262</sup>, ist keinesfalls in der Lage, sich der patriarchalen Macht durch Gewalt oder Betrug zu widersetzen. Die Männer sind mit ihrem Unterwerfungsdrang „Sieger von Geburt“ (S. 47), was den Sieg der patriarchalen über die matriachale Kultur quasi vorbestimmt. Der Sieg des Männlichen über das Weibliche zeigt sich auch in der persönlichen Beziehung zwischen Jason und Medea: Beim ersten Auftritt in Kolchis ist der odysseyische Jason „sich seines Sieges schon sicher“ (S. 53), während Medea „verloren [scheint], bevor sie Jason das erstemal begegnet[.]“ (S. 53). Als Kollektiv einer Zivilisation erreichen die Argonauten ihr Ziel, nämlich das Zurückholen des Goldenen Vlieses; als Individuum und Vertreter dieser Zivilisation unterwirft Jason Medea durch ihre Objektivierung als „Mittel zur Macht“<sup>1263</sup>. Der Verlust des matriachalen Zeitlosen an beiden Fronten weist auch daraufhin, dass der Stillstand durch rasche Veränderung ersetzt werden wird. Die die das Unveränderliche und das Verändernde in sich vereinende Medea wird schließlich in Richtung der Veränderung getrieben – was den Anfang ihrer Assimilation an die Männerwelt bildet.

Die direkte Kollision der zwei Kulturen findet statt, als die Argonauten von den Kolchern begrüßt werden. In dieser Szene ist das kolchische Volk in zwei Gruppen geteilt – Männer und Frauen – die jeweils unterschiedlich beschrieben werden und dadurch Kontrastgruppen zu den griechischen Männern und Frauen bilden. Vor dem Auftritt der Kolcher werden die Argonauten bei ihrem Fußmarsch durch das Land geschildert, bei dem sie von der wilden, ungezähmten Natur umgeben sind: „Das sumpfige Land legte Erlen, Weiden und wirres Gestrüpp über das Schiff der griechischen Helden“ (S. 53). Da die Griechen sich durch ihre Abenteuer und ihre Zweckrationalität bereits von der Natur entfernt bzw. sie zum Objekt der Beherrschung gemacht haben, verhalten sie sich in deren Schoß nicht entspannt, sondern vorsichtig und nervös wie vor einem Feind. In mehreren Aspekten bilden sie damit genau das Gegenteil zu den später auftretenden Kolchern: Im Gesicht tragen sie „Kraft und Überzeugung“ (S. 53), was ihre Zielstrebigkeit und ihren

---

<sup>1261</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 149.

<sup>1262</sup> Ebd.

<sup>1263</sup> Ebd., S. 150.

Durchsetzungswillen beweist; sie tragen festliche Kleidung; sie teilen sich aus taktischen Gründen beim Fußmarsch in mehrere Gruppen, was einerseits ihre Vorsichtigkeit und ihre Angst in der fremden, naturhaften Umgebung zeigt, andererseits aber auch ihre Bereitschaft zum Kampf zeigt, selbst wenn die Natur und das Naturvolk ihnen nicht feindlich gesinnt sein sollten; sie stehen miteinander nicht einmal in minimalem körperlichen Kontakt, da sie in verschiedenen Gruppen marschieren und sich nur durch Gesten miteinander austauschen; ihnen fehlt auch die sprachliche Kommunikation, denn alle marschieren „schweigend[.]“ (S. 53) und verbergen ihre Emotionen. Die einzige gezeigte Rührung ist ihre Arroganz bzw. ihr Überlegungsgefühl, das sich in ihrer „griechische[n] Haltung der Verneinung“ (S. 53) – also den Kopf nach hinten zu legen – niederschlägt. Da die Argonauten ihre Gastgeber als „schwarze[.] Barbaren“ (S. 52) und „Dumme[.]“ (S. 52) betrachten, gibt es von Anfang an keine Möglichkeit für einen gleichberechtigten interkulturellen Austausch mit gegenseitigem Verständnis. An dessen Stelle tritt eine dualistische Wahl zwischen benutzen und benutzt werden oder Sieger und Verlierer.

Die Kolcher sind entsprechend als Gegenteil der Argonauten gestaltet: Anstatt in festlicher Kleidung sind die kolchische Männer „beinahe nackt[.]“ (S. 54), und ihre Körper sind bunt geschmückt, was an die Naturkleidung von Viviane erinnert (vgl. S. 191) und einen engen Kontakt zwischen dem menschlichen Körper und der Natur erlaubt; anstatt Vorsichtigkeit und Nervosität zu zeigen, sehen sie entspannt, befriedigt und zugleich neugierig aus, indem sie „lachend“ (S. 54), „lächel[nd]“ (S. 54) oder „[k]ichernd“ (S. 55) auf die Fremden zugehen; anstatt Zielstrebigkeit und Bereitschaft zur Gewalt zu zeigen, führen sie ein friedliches Leben, wobei die Männer zwar Waffen tragen, aber sie beim ersten Anblick ihrer Gäste ganz „ohne Angriffslust“ (S. 54) spannen. Dies entspricht Haas' Vorstellung, dass die im Matriarchat lebenden Kolcher „Macht und Krieg“<sup>1264</sup> völlig fremd sind. Auch den Männern, die im Patriarchat von Machtgier und Gewalt besessen sind, bietet sich im matriarchalen Paradies eine alternative Möglichkeit zu einer zerstörerischen Lebensweise. Anstatt auf sprachliche Kommunikation zu verzichten, tauschen die Kolcher sich sowohl miteinander als auch mit den Griechen mit Lauten und Worten aus: Die Männer haben „hohe[.] und erregte[.]“ (S. 54) Stimmen beim Anblick der Fremden, während sie bei der Betrachtung Jasons „einander lachend und erstaunt Bemerkungen zu[rufen]“ (S.

---

<sup>1264</sup> Ebd., S. 149.

54). Aber noch bedeutsamer als die Sprache ist der körperliche Kontakt, der von den Kolchern auf eine intensive, aber so wohlgesonnene Weise initiiert wird, dass auch die Argonauten sie akzeptieren. Haas beschreibt viele Momente dieser kolchischen Körper-Kommunikation: Die Männer reden „mit weiten Armbewegungen“ (S. 54) miteinander; die neugierigen Zuschauer fassen Jasons Tunika an, „zupf[en] an seinen Haaren“ (S. 54), sie suchen sogar, „die unbedeckten Stellen der Griechen und betätschel[n] sie“ (S. 54). Eine Frau legt ihre Hand auf Jasons Hand, reibt ihre Nase an seiner Nase und „schnuppert[.] und schnüffelt[.] laut an seinem Körper“ (S. 55); eine andere Frau tut das Gleiche mit Herakles. Der höchste Punkt dieser „selbstbewußten Gesten“<sup>1265</sup> ist in der folgenden Szene erreicht, als eine Frau „sich breitbeinig vor Jason [stellte]. Mit einem Griff teilte sie ihren Umhang, nahm ihre linke Brust in die Hand und spritzte Jason einen Strahl Milch gegen den Körper“ (S. 55).

Sofern die körperliche Kommunikation als wichtige Form der weiblichen Sprache und der Körper als wichtiger Bestandteil der weiblichen Identität betrachtet werden kann, trägt die kolchische Kommunikationsweise also weibliche Züge. Cixous hält es für den ersten Schritt zu einer weiblichen Schreibweise, dass die Frauen fähig sind, durch den Körper zu sprechen.<sup>1266</sup> In ihrem Erzählband *Busenfreundinnen. Geschichten zu Lust und Brust* spiegelt sich auch Haas' Auseinandersetzung mit dem weiblichen Körper wider.<sup>1267</sup> Sowohl die Brüste als auch die Milch verweisen auf die Mutterschaft bzw. die Ernährungsfunktion der Frau hin, die ihre Wichtigkeit in der menschlichen Geschichte beweist. In der geschilderten Szene der Begegnung zwischen Kolchern und Argonauten beschreibt Haas mehrmals Frauen mit ihren Kindern (vgl. S. 54-56), was eine übergenerationelle Weitergabe der matriarchalen Tradition andeutet und zugleich an Wolfs Betonung des hohen Status von Mutter und Kind im Matriarchat in Medeas Zeit erinnert.<sup>1268</sup> Im Vergleich zur fast naiven Freundlichkeit der Kolcher freut sich Jason nur über die Leichtigkeit, mit der er sein Ziel erreichen kann, weil er in den matriarchalen Sitten nur primitive Barbarei sieht (vgl. S. 55-56). Seine engstirnige, arrogante und intolerante Haltung gegenüber der fremden Kultur ist schließlich ein wichtiger Faktor, der zum Scheitern seiner Ehe mit Medea führt. Diese Haltung zeigt sich noch dramatischer in der Opern-Version, in der

<sup>1265</sup> Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 279.

<sup>1266</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1.

<sup>1267</sup> Vgl. Haas, Ursula: *Busenfreundinnen. Geschichten zu Lust und Brust*. München: A1 Verlag 2014.

<sup>1268</sup> Vgl. Wolf, *Von Cassandra zu Medea*, S. 15.

Jason und die Argonauten das Demeter-Bacchanal der Kolcher schroff unterbrechen, die kolchischen Frauen vergewaltigen und schließlich Apsyrtos töten.<sup>1269</sup> Der Sieg der Männer über die Frauen, des Patriarchats über das Matriarchat sowie der Sieg Jasons über Medea wird hier auf eine noch brutalere und anschaulichere Weise geschildert.

#### 4.2.2 Medea und Jason zwischen Liebe und Machtkalkül: Anfang der Anpassung und Mythisierung der Heldengeschichte

Die Beziehung zwischen Medea und Jason lässt sich in Haas' Roman als eine Mischung aus Liebe und Machtkalkül auf beiden Seiten verstehen, wobei Haas ihre Liebe hauptsächlich als sexuelle Anziehung statt als geistige Verbundenheit betrachtet.<sup>1270</sup> Tatsächlich bildet die physische Anziehung gleich bei ihrem ersten Treffen die wichtigste Basis für ihre Liebe, wobei vor allem das Exotische eine Rolle spielt. Beim ersten Blick beeindruckt Jason Medea vor allem mit seiner Kleidung: Die „schwarze Ledertunika“ (S. 57) und das Leopardfell betonen seine Männlichkeit und sein Heldentum, während die einzige Sandale mit ihrer Exotik die Neugier der kolchischen Prinzessin auf die „griechische Mode“ (S. 57) erweckt. Es bleibt zwar unklar im Text, ob die obere Schicht der Kolcher die griechische Zivilisation als eine ‚höhere‘ Kultur beneidet, aber anlässlich des Empfangsfests, bei dem die königliche Familie „sich in der Mode Griechenlands“ (S. 56) kleidet und das Fest „nach griechischer Weise“ (S. 56) ausstatten lässt, zeigt sich zumindest ihre Bereitschaft zur Imitation der griechischen Sitten. Hingegen zeigen die Argonauten und die Athener nie Begeisterung für die kolchische Mode, was den vorbestimmten Sieg des Patriarchats über das Matriarchat andeutet.<sup>1271</sup> Neben der Kleidung ist es Jasons Aussehen, das Medea fasziniert. Im Vergleich zu dem „dürre[n] Arm“ (S. 59) und der „Altmännerhaut“ (S. 59) des Helios, die auf den Stillstand des Lebens hinweisen, ist Jasons Körper mit „kräftige[n] Schultern“ (S. 59), „glänzende[r] Haut“ (S. 59) und Muskeln voller Lebenskraft und Wille zur Veränderung. Dies entspricht nun gerade Medeas wachsender Sehnsucht, die in ihr aufgekommen ist, nachdem sie die Veränderung in der Natur entdeckt und damit ihre weibliche Identität zu etablieren

---

<sup>1269</sup> Vgl. Liebermann, Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten, S. 6-9.

<sup>1270</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 149.

<sup>1271</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1.

begonnen hatte.<sup>1272</sup> Die daraus entstehende Faszination für Jasons Jugend und Männlichkeit gelangt jedoch nicht auf eine tiefere Ebene des gegenseitigen geistigen Austausches und Verständnisses, was Medeas Liebe von Anfang an oberflächlich und zerbrechlich macht.

Auf Jasons Seite ist beim der ersten Begegnung zunächst allerdings nicht einmal eine sexuelle Anziehung für Medea zu spüren, denn als Mann aus patriarchalen Verhältnissen verdrängt er das Unbewusste und das Instinktive in sich, um höhere Ziele auf der Ebene des Bewussten, des Rationalen zu verfolgen. Ihm ist am wichtigsten, „einen Weg zu finden, an die Beute, das Vlies, heranzukommen“ (S. 61). Für ihn ist Medea als von Anfang an etwas Sekundäres; ihre Liebe gilt als eine Art Nebenprodukt seines Abenteuers und seines Ziels, das Goldene Vlies zu erringen. Im Libretto der Liebermann-Oper wird diese Zweckrationalität auf ähnliche Weise geschildert: Bei der ersten Begegnung der Argonauten mit den Kolchern bemerkt Jason Medea und die anderen kolchischen Frauen überhaupt nicht, sondern schreit nur „Das Vlies!“<sup>1273</sup> und versucht, „das Vlies an sich [zu] reißen“<sup>1274</sup>. Erst später nimmt er Medea wahr, als er die Dienste der „dunkle[n] Priesterin“<sup>1275</sup> nutzen möchte und sie als „Triumph für [s]ein Geschlecht“<sup>1276</sup> betrachtet. Da das Vlies einen Machtanspruch für ihn in Jolkos bedeutet, lässt sich feststellen, dass Jason die Macht (das Materielle, Vernünftige und Praktische) vor die Liebe (das Geistige, Emotionale und Unpraktische) stellt. Diese Bevorzugung verändert sich auch wenig, als Jason bei weiteren Treffen nun doch eine physische Anziehung zu Medea spürt. Sein Gefühl für Medea korrespondiert mit ihrem Gefühl in zwei Aspekten: Erstens beschränkt sich die Anziehung auf beiden Seiten auf die körperliche Ebene, denn Jason ist von Medeas „offene[r] Schönheit“ (S. 62) bezaubert. Auch in der Opern-Version sieht Jason in Medea nur ein Mittel, um seine Lust und seinen Unterwerfungsdrang zu befriedigen: „Den Schrei unter mir will ich jetzt! / Brandheiß muß ich mich an ihr löschen. / Den Mund zwing’ ich zuerst. / Den Körper breit’ ich aus. / Jetzt packe ich dieses Weib, / durchstoß’ die Kontinente“<sup>1277</sup>. Der erstaunliche Mangel an Kommunikation zwischen den beiden – sowohl an sprachlicher als auch an körperlicher Kommunikation – ist nicht nur bei ihren ersten Treffen zu bemerken, sondern dauert bis zu Medeas Flucht

---

<sup>1272</sup> Vgl. Kapitel 4.1.2.

<sup>1273</sup> Liebermann, Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten, S. 6.

<sup>1274</sup> Ebd.

<sup>1275</sup> Ebd., S. 8.

<sup>1276</sup> Ebd.

<sup>1277</sup> Ebd.

mit Jason aus Kolchis an. Haas setzt in diesen Teil des Romans kaum Dialoge ein, so dass der Leser den Eindruck bekommt, dass Medea und Jason einander noch kaum kennengelernt haben, als sie eilig eine gemeinsame Zukunft planen. Zweitens ist es die Bewegung der einen Seite, die die andere Seite zutiefst beeindruckt: Für Medea weckt Jasons „Bewegung von heftige[m] Stoß seines Armes in die Luft“ (S. 58) in ihr den Wunsch nach Intimität, während der „kleine, kräftige Ruck in Medeas Körper“ (S. 62) Jasons Leidenschaft für sie zum ersten Mal erregt. Die Faszination durch Bewegung verweist auf die Sehnsucht nach Wandel, die, wie zuvor erläutert, eine Seite der Natur und daher eine Seite von Medeas Identität ist. Der ewigen Regungslosigkeit des Matriarchats überdrüssig geworden, die durch Helios verkörpert wird, stellt Medea sich auf eine Abenteuer mit Jason ein. Dass dieses Abenteuer sie von ihrer Natur entfremden wird, ist ihr in dieser Phase noch nicht bewusst.

Die Selbstentfremdung Medeas beginnt schon vor ihrer Abreise nach Griechenland, als sie die Naturmittel zum Heilen und damit zu ihrem eigenen Zweck benutzt.<sup>1278</sup> Beim Streit um das Goldene Vlies wendet sie sich zum Machtkalkül, um ihre eigenen sowie Jasons Interessen zu sichern. Auf diese Weise kommt sie den patriarchalen Werten und Jason einen Schritt näher, dem „Typos des machthungrigen Karrieremannes, des Opportunisten, des Mittelmaßes“<sup>1279</sup>. Im Roman ist es immer Jason, der zuerst zu kalkulieren anfängt; Medeas Kalkül folgt seinem jedesmal wie ein Echo. Diese Reihenfolge weist auf eine festgeschriebene Art von Initiative und Nachahmung hin, was Medeas Anpassung an die patriarchalen Machtstrukturen bestätigt. Die patriarchale Handlungsweise wendet Jason bei seinem Betteln um das Vlies fast intuitiv an, indem er dem kolchischen König die „Gegenleistung“ (S. 60) bietet, mit dem Vlies „das kolcherfeindliche Volk der Sauromater zu unterwerfen“ (S. 60). Dies zeigt, dass er die patriarchale Gier nach Unterwerfung und Eroberung bereits verinnerlicht hat. Zugleich gilt sein Angebot auch als ein weiterer Beweis seiner kulturellen Arroganz gegenüber den ‚Barbaren‘. Denn er sieht bereits bei seiner Ankunft in Kolchis, dass die Menschen hier eine ganz andere Lebensweise als die Griechen haben; sie führen ein friedliches und entspanntes Leben ohne Gier.<sup>1280</sup> Trotzdem weigert er sich, ihre Sichtweise zu übernehmen, sondern insistiert darauf, das Problem auf seine Weise zu lösen. Seiner gescheiterten Berechnung folgt Medeas

---

<sup>1278</sup> Vgl. Kapitel 4.1.3.

<sup>1279</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 150.

<sup>1280</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1.

„schlaue[r] Plan“ (S. 61); dabei ändert Haas die tradierte Version des Mythos und macht Medea statt Aietes zum Initiator der drei Aufgaben.<sup>1281</sup> Sie schmeichelt dem Vater und „legte ihm daraufhin das Vorhaben so geschickt in den Mund, daß es schließlich der Plan des Aietes war, den Argonauten auf diese Weise zu besiegen“ (S. 61). Hier instrumentalisiert Medea nicht Kräuter oder Tiere, sondern den eigenen Vater zu ihrem eigenen Zweck –es ist wohl das erste Mal, dass sie einen Menschen derart benutzt. In ihrer Berechnung denkt sie bereits jetzt daran, Jason für ihre Abreise aus der Heimat zu nutzen, indem sie die Eheschließung mit ihm als Voraussetzung für ihre Mithilfe beim Erringen des Vlieses festsetzt: „Sie war entschlossen, dem Liebsten bei der mörderischen Probe um das Goldene Vlies beizustehen, wenn er sie als Frau an Bord der Argo mitnähme“ (S. 62). Wenn Haas im Interview also feststellt, dass Medea Macht nicht kenne und Jason zum Opfer falle,<sup>1282</sup> übersieht sie die Tatsache, dass Medea schon vor ihrer Assimilation an das Patriarchat andere Leute zu ihrem Interesse benutzt. Jason spielt dann wiederum nicht vollständig die Rolle des Bösen, denn nach Medeas Vorschlag fängt er an, seine Liebe bzw. Emotionen mit seinem Machtanspruch und seiner Rationalität zu mischen. Er „wollte Held sein. Für diese Frau“ (S. 62). Für ihn ist nun die Eroberung des Vlieses die Voraussetzung, Medea zu gewinnen. Die beiden erreichen also nach und nach ein Gleichgewicht zwischen Liebe und Macht durch das gegenseitige Ausnutzen.

Ein vollständiges Gleichgewicht der beiden ist erreicht, nachdem Medea Jason geholfen hat, das Vlies zu stehlen. Der Vorgang hat seine mythische Färbung auch bei Haas völlig behalten: Medea verwendet ihre Zaubermittel, um Jasons Sieg über die mythischen Tiere zu sichern (vgl. S. 65). Es wird betont, dass Medea vor allem die Wurzel der roten Kolcherblumen zur Produktion der Zaubermittel anwendet (vgl. S. 64). Da die Kolcherblume von Haas als Metapher für Medea bezeichnet wird<sup>1283</sup> und auf ihre Verbundenheit mit der Natur hinweist, symbolisiert die Benutzung dieser Blume erneut die Instrumentalisierung der Natur. Insbesondere weil die das Goldene Vlies bewahrenden mythischen Tiere die wilde, ungezähmte Natur und die Kraft des Mythos verkörpern, ist Medeas Aktion auch als Beihilfe zum Kampf der Kultur gegen die Natur, von der Aufklärung gegen den Mythos zu interpretieren. Zum Sieg des Mannes trägt die Frau wesentlich bei, denn „[o]hne Medea hätte nämlich Jason keine

---

<sup>1281</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>1282</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 149-150.

<sup>1283</sup> Vgl. ebd., S. 147.

Möglichkeit zu überleben“ (S. 63). Mit ihrem Beitrag schafft sie es jedoch keineswegs, in die männliche Geschichte einzugehen: Jason präsentiert sich als „stolzer Sieger“ (S. 65) und gelangt zu Ruhm bei den Argonauten, während „Medeas Wirken [...] keiner bemerkt“ (S. 65) hat. Mit dieser Verschleierung fängt die Mythisierung der Geschichte an; Jason erscheint als mutiger Held eines neuen Epos, während es eigentlich „[o]hne Mühe“ (S. 65) möglich war, die drei Aufgaben zu erfüllen, da die Tiere mit Medeas Zaubermitteln „sanft wie Lämmer“ (S. 65) werden. Die Kluft zwischen Mythos und Wahrheit verhindert Jason jedoch nicht, endlich eine Balance zwischen Macht und Liebe zu erreichen: „Ihm paßte das Mittel zur Macht und zur Liebe zusammen“ (S. 65). Er sieht endlich, dass Medea für ihn sowohl das Mittel zur Macht als auch das Objekt seiner Liebe ist; das Akzeptieren ihrer Liebe ist keine Hindernis für sein Verlangen nach Macht und Ruhm. Medea bietet ihre Hilfe „schnell und endgültig“ (S. 63) an, und Jason nimmt sie „bestimmt und gelassen“ (S. 65) entgegen. Anstatt der Opfer-Hypothese scheint hier die gegenseitige Liebe und der wechselseitige Nutzen der beiden vielmehr eine Zusammenarbeit zu sein, von der auch Medea profitiert: Um den Preis ihrer fortschreitenden Entfremdung von der Natur bekommt sie die Chance, die Welt des Bewussten kennenzulernen und die gewünschte Veränderung in ihr Leben zu bringen. In der Opern-Version wirft Jason Medea schließlich sogar vor, ihn für ihre eigene Ziele benutzt zu haben:

Verblendet hast du mich  
 Mit Dienen und mit Lust.  
 Benützt, war ich der Esel unter deinem Joch.  
 Helote deiner Macht und Triebe.  
 Besitzen war dein Ziel, nicht Lieben.  
 Ich war der Spiegel deines Ehrgeiz' nur.<sup>1284</sup>

Allerdings ist Medea tatsächlich auf dem Weg, zum Opfer der Männerwelt zu werden, sobald sie damit anfängt, sich der griechischen Welt anzupassen und auf ihre eigene Identität zu verzichten. Ihren ersten Schritt der Anpassung macht sie nicht aus eigenem Willen, sondern weil ihre Familie dies bei dem bereits erwähnten Empfangsfest einfordert (vgl. S. 58-59). Aber nachdem sie sich in Jason verliebt hat, versucht sie freiwillig, ihr Aussehen zum Gefallen des Mannes zu verändern. Da ihre Liebe eher auf der Ebene der physischen Anziehung bleibt, beschränken sich ihre

---

<sup>1284</sup> Liebermann, Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten, S. 15.



Assimilationsversuche auf die physische Anpassung an die griechische Ästhetik.<sup>1285</sup> Vor ihrem Treffen mit Jason entfernt sie alle Haare vom Körper, „weil es griechische Sitte war“ (S. 63). Sie trägt einen griechischen Chiton und einen griechischen Schleier, denn „[h]eute nacht wollte sie griechisch schön sein“ (S. 63). Obwohl es ihr wahrscheinlich nicht bewusst ist, deutet ihre Aussehensänderung auf ihre gefühlte Unterlegenheit in der Konfrontation vom matriarchalen Kolchis und dem patriarchalen Griechenland sowie derjenigen von Mann und Frau hin. Ihre Liebe und ihre Sehnsucht nach Wandel haben sie derart verblendet, dass sie vergisst, dass sie für die griechischen Männer immer eine „schwarze[.] Barbarin“ (S. 68) aus dem Osten bleiben wird. Für den „glorreiche[n]“ (S. 68) Westen wird sie als nichts mehr als eine Beute des „Sieg[es] des Westlandes“ (S. 66) betrachtet – des Sieges vom Westen über den Osten, vom Mann über die Frau. Egal wie sehr Medea die griechischen Sitten nachahmt, ihre Fremdheit bleibt in den antiken wie in den modernen Mythenversionen unüberwindbar.<sup>1286</sup> Medea ist davon überzeugt, dass sie „Abschied von Georgien“ (S. 66) genommen hat. Tatsächlich aber trägt sie die kulturelle Prägung ihrer Heimat für immer in sich, was zu dem Gefühl der Unzugehörigkeit in Griechenland und zu ihrem Identitätsverlust führt. Die Grenze zwischen der östlichen und der westlichen Welt läuft nicht nur zwischen den Zivilisationen, sondern bildet auch eine unüberbrückbare Kluft zwischen der barbarischen Frau und dem griechischen Mann: „Das wilde Transkaukasien, das Bollwerk zwischen Ost und West, der Damm zwischen den beiden Herzen des großen Mädchens. Die Barre, die sie und Jason immer trennen würde“ (S. 66), wird nie geschlossen.

Was die bereits in Kolchis begonnene Mythisierung der Argonauten-Geschichte betrifft, wird die Diskrepanz zwischen Mythos und Wahrheit immer größer, nachdem die Argonautenfahrt in Jolkos beendet ist. Im Fortlauf der Geschichte wird die Wahrheit stark gefiltert: Heldentaten und abenteuerliche Erlebnisse werden hervorgehoben, während die Verbrechen, die die Argonautenfahrt gesäumt haben, völlig verschwiegen werden. In der Vorstellung der Argohelden geht die Geschichte allmählich in den Mythos über, während die Wahrheit entstellt wird:

Der Abenteuer müde freuten sie sich auf eine Heldenzeit in der Phantasie; sie wollten erzählen, was sie erlebt oder nur vormachen, was sie Tollkühnes bestanden hatten.

---

<sup>1285</sup> Vgl. Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 284.

<sup>1286</sup> Vgl. z. B. Göbel-Uotila, Medea: Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts.

Kriegsgeschichte, keine Taten (S. 81).

Das subjektive Erzählen des Heldenmythos findet jedoch in der Realität einen scharfen Kontrast, denn das Volk von Jolkos hat die Argonauten schon vergessen, nachdem der neu an die Macht gekommene König Pelias alle Spuren Jasons beseitigt hat. Es gibt für die triumphierenden Männer „[k]ein[en] rote[n] Teppich, kein Feuerwerk, keine Blumenkinder, kein Festgelage. Auch keine Spuren der Trauer oder des Gedankens an die Argohelden“ (S. 80). Für die Argonauten ist dies in zweierlei Hinsicht ironisch: Erstens kann ihre entstellte Wahrheit bei der Bildung des Argonautenmythos sich der Kraft einer anderen entstellten Wahrheit nicht entgegensetzen, der Grund liegt im Machtkalkül; zweitens scheint Jasons Machtkalkül vergeblich gegenüber dem Kalkül seines Gegners Pelias aus dem gleichen Kulturkreis. Das Schicksal der Argonauten zwischen Mythisiert-Werden und Vergessen-Werden ähnelt Jasons Situation in den Medea-Erzählungen von Seghers und Kaschnitz, in denen der Protagonist in der Vergessenheit dekadent wird, während seine Taten schon zu seinen Lebzeiten in den Mythos eingehen.<sup>1287</sup> Eine ähnliche Desillusion und Sinnlosigkeit erlebt Medea nach dem Ende ihrer Ehe, als sie endlich versteht: „Held sein und Lieben geht nicht zusammen. Held sein und Lieben widerspricht sich von Natur aus“ (S. 183). Die Balance von Macht und Liebe ist nur ein kurz andauernder Schein, hinter dem das unlösbare Paradox des Patriarchats steht.

#### 4.2.3 Die Morde an Apsyrtos und Pelias: Die Schuldproblematik aus der Perspektive des Geschlechterkampfes

Im Kapitel vor der Ermordung von Apsyrtos gibt es eine Szene, in der ein Hammel zum Abendessen geschlachtet wird, und die Argonauten mit einer Gruppe von Bauern Kachetinerwein trinken. Dabei ist der Wein „so rot wie das herausgelassene Blut“ (S. 68). Diese Szene, die leicht an ein Opferritual mit dem Schlachten des Sündenbocks erinnert, kündigt das Blutvergießen in den folgenden Kapiteln an, in denen Medeas Bruder und der jolkische König der Kolcherin zum Opfer fallen. Die beiden Morde werden von Haas so beschrieben, dass Medea die Taten bei voller Nüchternheit und aus Kalkül begeht und deshalb dafür völlig verantwortlich ist: Beim Fall Apsyrtos ist zwar Jason der Mörder, aber es ist Medea, die ihren Bruder mit einer falschen

---

<sup>1287</sup> Vgl. Kapitel 3.

Nachricht an Bord der Argo gelockt hat. Indem sie behauptet, von Jason entführt worden zu sein, benutzt sie das Mitleid des unschuldigen Bruders (vgl. S. 70). Im Gegensatz zu Antigone, die um den Preis ihres eigenen Lebens die Blutsverwandtschaft zu ihrem Bruder beschützt,<sup>1288</sup> verletzt Medea die Blutbande auf eine unreparierbare Weise. Damit tritt sie aus der Rolle der Frau als Lebensschützerin heraus und schlägt die umgekehrte, zerstörerische Richtung ein. Durch ihre Beihilfe trägt Medea ohne Zweifel Mitschuld an der Ermordung ihres Bruders, was scheinbar dem Titel des Romans widerspricht. Auch beim grausamen Mord an König Pelias lässt Medea sich nicht mit dem Argument der Selbstverteidigung freisprechen; vielmehr ist die Aktion ein von ihr aktiv inszenierter Betrug mit dem klaren Ziel, Jason auf den Thron zu bringen (vgl. S. 80-82). Ihr Trick, die Töchter ihren eigenen Vater zerstückeln und kochen zu lassen (vgl. S. 92), verliert hier nichts von seiner mythischen Brutalität und ist unter keinem Vorwand freizusprechen. Vor diesem Hintergrund ist es nötig, Haas' Intentionen näher zu betrachten.

Es gibt einen Kontrast zwischen den Beschreibungen von Medea bei den zwei Morden: Vor der Tötung von Apsyrtos schildert Haas kaum den inneren Konflikt Medeas und setzt sie fast wort- und überlegungslos direkt in Aktion, während sie erst nach dem Mord von Gefühlen überschwemmt wird (vgl. S. 70-72). Bei Pelias' Mord ist es umgekehrt: Es wird ausführlich beschrieben, wie Medea an den Betrugsplan denkt, wie sie sich darauf vorbereitet und den Plan umsetzt (vgl. S. 81-92). Der Leser bekommt dabei den Eindruck, dass Medea sich bei ihrem ersten Mord der Problematik der Schuld noch nicht bewusst ist, während sie beim zweiten Mal das Problem schon überwunden hat. In der Tat versucht Haas Medea auf eine andere Weise freizusprechen, indem sie das Schuldgefühl Medeas unter dem männlichen Einfluss schwinden lässt – zwischen den beiden Taten hat Medea die Schuld nicht überwunden, sondern verdrängt. Zwar erschreckt sie über die männliche Grausamkeit beim Töten des Apsyrtos („Jason hackte mit dem Schwert gegen den Körper, gegen das spritzende Blut, gegen die lebendigsten Schreie“ (S. 71)), aber ihre Reaktion ist nicht wesentlich anders als diejenige Jasons. Sie „hörte Jasons Schwert schneller zuschlagen, als er denken konnte“ (S. 71). Das heißt, die männliche Neigung zur Gewalt und Zerstörung besiegt das Nachdenken über Schuld- und Gewissensfragen. Dies ist auch bei Medea der Fall, denn ihre Entscheidung zur Beihilfe verdrängt ihr

---

<sup>1288</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2.

Gewissen.

Haas begründet Medeas Verlust an Schuldgefühl mit zwei Aspekten: Einerseits führt ihre leidenschaftliche Liebe zu Jason dazu, dass sie keine Grenze zwischen sich und ihm sieht (vgl. S. 78). Sie gibt freiwillig einen Teil ihrer eigenen, im Matriarchat verwurzelten Identität auf und gibt sich „ihm bis über die Grenze [ihr]er Möglichkeit hin“ (S. 158). Im Zuge dieser „bedingungslose[n], sklavisches[n]“<sup>1289</sup> Hingabe der Frau an den Mann ist sie bereit, alles zu tun, was dem Mann nützlich ist. Ihr Gefühl und Gedanken sind größtenteils identisch mit denen von Jason. Steskal sieht darin einen „Zustand der Unzurechnungsfähigkeit“<sup>1290</sup>. In diesem Zustand kennt Medea keine Schuld, solange Jason keine Schuld spürt:

Nun in ihrer Entscheidung für Jason gab es bald keine Grenze mehr zwischen ihr und ihm. Sie konnte kein eigenes Gewissen entwickeln, weil sie keine eigene Erfahrung machen konnte. In diesem Zustand spürte sie keine Schuld (S. 78).

Aus diesem Grund betont Medea nach Apsyrtos' Tod immer wieder, dass sie den Mord begehen *musste*: „Ich hab' es tun müssen, Viviane, [...] – ich konnte nicht anders – ich weiß nichts, nichts“ (S. 71). An die Stelle des verdrängten Schuldgefühls tritt „vielmehr Verwirrung und Staunen, daß sie es hatte tun müssen“ (S. 72). Die Betonung der Notwendigkeit der Gewalt gilt als Beweis dafür, dass Medea sich mit Jason identifiziert hat. Denn es ist Jason und nicht Medea, der Apsyrtos töten *muss*, um die verfolgenden Kolcher loszuwerden und sein Leben zu retten. Für Medea gibt es eigentlich keine solche Notwendigkeit. Da sie aber wegen ihrer grenzüberschreitenden Leidenschaft für Jason „alles in Liebe“ (S. 78) deutet und einen Teil seiner Identität auf sich überträgt, übernimmt sie auch Jasons gewaltvollen Plan: „Dein Wunsch ist meine Tat! / Dein Ruhm ist mein Werk! / Recht ist, was du willst!“<sup>1291</sup> „Jason, du Schöner, Starker, / hast mich in die Liebe gewirbelt. / [...] Jason, Jason! / Den Anker löse nicht! / In den Arm will ich zu dir! Und jeder Atemzug für dich!“<sup>1292</sup> Durch die Brutalität der Gewalt und den Tod des Bruders ist sie zwar „umklammert vom Schmerz“ (S. 71), dieser Schmerz ist jedoch nicht in der Lage, die Schuld, die Jason nicht fühlt, in Medea zu erwecken.

---

<sup>1289</sup> Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 284.

<sup>1290</sup> Ebd.

<sup>1291</sup> Haas, Ursula: Medea-Monolog. In: Haas, Wir schlafen auf dem Mund, S. 97-99, hier: S. 97.

<sup>1292</sup> Liebermann, Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten, S. 9. In der Opern-Version spricht Haas Medea vom Brudermord völlig frei; an Jasons Tötung von Apsyrtos, der als Herosprinz beim Demeter-Fest geopfert werden soll, hat sie nicht teilgenommen (vgl. S. 5-6, 9).

Auf der anderen Seite ist Medeas Hingabe an Jason nicht völlig auf ihren eigenen Willen zurückzuführen, was ihre Verantwortung an der Gewalt gewissermaßen reduziert. Die Verantwortung fällt nach Haas' Meinung sogar größtenteils Jason zu, da er mit seinem Spiel um Liebe und Macht (vgl. S. 65) Medea zum Objekt, Opfer und „Mittel zur Macht“<sup>1293</sup> gemacht hat. Unbewusst wird Medea zum „barbarische[n] Mittel der zivilisierten Griechen, der selbstbewußten Herren“ (S. 79), zu Jasons „Nutz-, Zier-, Sexual- und Mutterschaftsobjekt“<sup>1294</sup>. Wie die aufklärerischen Menschen die Natur von sich entfremden und zum Objekt der Beherrschung machen,<sup>1295</sup> instrumentalisieren auch die Männer aus der patriarchalen Kultur die „Barbarin aus dem Osten“<sup>1296</sup>. Unter dem Einfluss der Männer entfremdet sie sich allmählich von ihrem weiblichen Selbst und nähert sich dem patriarchalen Gedanken, dass Gewalt und Mord nicht als Verbrechen, sondern als notwendige Mittel zur Wahrung der eigenen Interessen angesehen werden können. Medeas Liebe zu Jason wird gegen sie selbst benutzt, gegen ihre Gefühle und ihr Wertesystem. Sie selbst hatte schon in Kolchis mit ihrer Instrumentalisierung und Entfremdung begonnen; unter der Wirkung der männlichen Macht ist dieses Prozess nun vollendet. Was ihr einmal vertraut und lieb ist, wird ihr fremd und fern – die Blutverwandtschaft, die Heimat, die Erde, die Natur: „In der Nähe mit Jason war es ein fremder Tod, ein fremder Bruder, ein fremdwerdendes Land Kolchis. Nichts behielt und gewann in ihr wirkliche Bedeutung als die Liebe“ (S. 78). Es gilt als typische patriarchale Denkweise, sich von den Dingen zu trennen.<sup>1297</sup> Indem Medea sich selbst von Bruder, Heimat und Natur trennt, adoptiert sie bereits die durch Jason vertretene männliche Sichtweise und verliert das ganzheitliche Denken, das sie beim Einssein mit der Natur erlebt hat.<sup>1298</sup> Tatsächlich erlebt sie eine neue Ganzheit bei ihrer Hochzeit mit Jason, wo Mann und Frau zu einer harmonischen Einheit werden (vgl. S. 77). Die von Medea idealisierte „Wirklichkeit des Wunsches“ (S. 77) erweist sich schließlich jedoch als eine Illusion, da diese Einheit den Preis ihres Verzichts auf eigene Würde und Identität verlangt. Vor dem Mord an Pelias verkleidet Medea sich als eine hässliche, dreckige Alte, ein Hinweis auf ihren Identitätsverlust:

<sup>1293</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 150.

<sup>1294</sup> Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 282.

<sup>1295</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>1296</sup> Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 15.

<sup>1297</sup> Vgl. Gerdzen/Wöhler, Matriarchat und Patriarchat in Christa Wolfs *Kassandra*, S. 24-25.

<sup>1298</sup> Vgl. Kapitel 4.1.2.

Wo war bei der Frau oben, wo unten? Was war Körper, was Kopf? Wo Bewegung? Wer war sie wirklich?

Medeas Biß in den Dreck. Alles für den Helden. Geliebte Demütigung der Frau. Schlupfwinkel der Hingabe. Trittsproß Hündin, Hure, Wortintatverdrehlerin, Annafrau, Verlängerung des männlichen Wunsches (S. 86).

Hier erkennt man, dass es sich bei Medea und Jason keinesfalls um eine ideale Mann-Frau-Beziehung handelt, wie Medea sie sich vorstellt. Stattdessen degradiert die vollständige Hingabe und Abhängigkeit von dem Mann die Frau zu einer Selbst-Entwertung. Ihr freier Wille wird ersetzt durch den Willen des Mannes, ihr Wertesystem durch das männliche Wertesystem. In diesem instrumentalisierten Zustand rechtfertigt die Frau alle ihrer Handlungen mit den männlichen Maßstäben und verdrängt ihre eigene Urteilsfähigkeit sowie ihr Schuldgefühl. Haas ist davon überzeugt, dass diese Situation der Frau mit der Verblendung anfangen und in einer Tragödie enden muss. Denn als Instrument kann die Frau dem Mann nur so lange gefallen, wie sie für ihn nützlich ist; sobald sie ihm nicht mehr nützt, wird sie im Stich gelassen und somit zum Opfer des Mannes.<sup>1299</sup> Bei Medea ist genau das der Fall: Sie ist für Jason in zwei Aspekten nützlich, nämlich für die Mithilfe an seiner Karriere und als sexuelles Objekt. Als die beiden Funktionen mit der Krönung von Jason und der Alterung von Medea ihren Wert verlieren,<sup>1300</sup> verlässt Jason sie und wendet sich einer neuen Frau mit diesen Funktionen zu (Kreusa). Haas sieht in der Jason-Medea-Geschichte also nicht bloß „Szenen einer Ehe“<sup>1301</sup> als Einzelfall, sondern vielmehr die sich immer wiederholende Tragödie des Schicksals der Frau als Objekt und Opfer des Mannes:

Es gibt ja auch viele Ehekonstruktionen, in denen z. B. die Frau dem Mann jahrelang zur Seite steht, arbeitet, dient und ihm zur Karriere verhilft; und in dem Moment, wo sie abgearbeitet ist und er auf dem beruflichen Höhepunkt steht, tauscht er sie aus.<sup>1302</sup>

Für Haas steht die Beziehung von Medea und Jason für einen Beziehungstypus, der von der Antike bis heute nicht an Aktualität verloren hat. Männer wie Jason, die Frauen zu ihrem eigenen Interesse benutzen, findet man in jeder Zeit:

Ob man nun das Goldene Vlies erstrebt, den Thron von Jolkos, oder ob man bei BMW der Boss werden will, ist im Grunde immer das gleiche. Und es sind sehr oft die Frauen, die das

<sup>1299</sup> Vgl. Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 150.

<sup>1300</sup> Vgl. Liebermann, Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten, S. 16: Jason zu Medea: „Du ekelst mich wie deine alte Haut!“

<sup>1301</sup> Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 225.

<sup>1302</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 150.

Trittbett [sic] für diese Männer sind.<sup>1303</sup>

Eine ebensolche Beziehung beschreibt Haas beispielsweise in ihrem Roman *Drei Frauen*, in dem die künstlerische Karriere einer der Protagonistinnen, Camille Claudel, zugunsten ihres Geliebten Rodin ruiniert wird. Indem die Autorin Claudel die folgende Frage stellen lässt: „Entsteht das Ich (der Frau) durch Assimilation und Adaption des anderen [...] beziehungsweise durch Abgrenzung gegen einen selbstgeschaffenen anderen?“<sup>1304</sup>, macht sie ihre Position klar, dass „die Assimilation der Frau mit dem Mann sie immer wieder zum Opfer“<sup>1305</sup> macht. Denn „Ich-Verlust und Auslöschung der Frau“<sup>1306</sup> gleichen einem Selbstmord, weil die Frau durch „Dienen, Bemüttern“<sup>1307</sup> oder andere Assimilationsmethoden zum „süße[n] Geist“<sup>1308</sup>, zur „Metapher-Frau“<sup>1309</sup> entleert wird.

Erst am Ende ihrer Ehe ist Medea in der Lage, ihre eigene Opferrolle zu erkennen. Aus der einstigen „Mutige[n], Risikoliebende[n]“ (S. 142), aus der einstigen „Idealistin“ (S. 142) ist nun „die Dumme, verlassene, Betrogene, getretene Hündin“ (S. 142) geworden, die umsonst nach ihrem verlorenen Selbst sucht. Mit der Auflösung ihrer Objekt-Situation wird der Verdrängungsmechanismus außer Kraft gesetzt, so dass sie – lange nach dem Tod von Apsyrtos und Pelias – erstmals mit ihrer Schuld konfrontiert ist. Da sie sich den männlichen Einflüssen entzieht, fängt sie an, wieder mit eigenen Augen zu sehen, mit eigenem Gewissen zu urteilen. Dies ermöglicht ihr, die Morde als schreckliche Taten zu betrachten anstatt als notwendige Aktionen zur Verteidigung von Jasons Interesse. In direkter Ansprache bittet Medea ihre Opfer Apsyrtos und Pelias um Verzeihung, was einerseits einem Schuldeingeständnis gleichkommt, andererseits jedoch ihre Erkenntnis problematisch macht:

Wo bist du, Apsyrtos, mein kleiner, lieber, zarter Bruder? Sein Tod, Jason ist deine Schuld. Machtgier geht über Leichen. – Und du, alter, dumme Pelias? Ich war nur das Mittel, das Ding. Jasons Gegenstand, weil ich liebte. – Ja, Jasons Schwert war ich, Pelias. Sein Mordwerkzeug. – Verzeih (S. 158).

Auf der einen Seite zeigt diese Beichte, dass Medea Einsicht in ihre

---

<sup>1303</sup> Ebd.

<sup>1304</sup> Haas, *Drei Frauen*, S. 290.

<sup>1305</sup> Ebd.

<sup>1306</sup> Ebd., S. 289.

<sup>1307</sup> Ebd.

<sup>1308</sup> Ebd.

<sup>1309</sup> Ebd.

Instrumentalisierung als „Mordwerkzeug“ (S. 158) gewonnen hat. Ihr ist nun klar, dass ihre Assimilation an die patriarchale Gewalt sie zu schrecklichen Verbrechen treibt, während ihre Liebe zu Jason von diesem als Mittel zur Förderung seiner Karriere benutzt wird. Sie behauptet zu Recht, dass die zuvor in Aktion getretene mörderische Frau „nicht Medea“ (S. 158), sondern „Jasons Opfer“ (S. 158), ein „zerstümmelte[r] Mensch“ (S. 158) und ein „Puppenorgan“ (S. 158) ist. Bei den Verbrechen der Frau auf Anweisung des Mannes ist letztlich also der Mann verantwortlich. Auf der anderen Seite verwendet Medea Jasons Schuld jedoch als Vorwand, um sich vor ihrer eigenen Verantwortung zu drücken. Sie gesteht die Tötung der beiden Opfer zwar als Verbrechen zu, aber die Schuld dafür schiebt sie größtenteils Jason zu, der sie als Mittel der Gewalt benutzt hat. Haas spricht Medea also von den Mordfällen an Apsyrtos und Pelias nicht durch die Beseitigung der Morde frei, wie es in Wolfs Roman der Fall ist, sondern durch die Verschiebung ihrer Verantwortung auf Jason und die patriarchale Welt. Diese Art von Freispruch ist meines Erachtens jedoch problematisch, denn trotz der männlichen Einflüsse ist es Medea selbst, die sich freiwillig assimilieren und instrumentalisieren lässt.<sup>1310</sup> Sie ist es auch – und nicht Jason –, die spontan auf die mörderische Idee kommt, Apsyrtos und Pelias zu vernichten (vgl. S. 70, 81-82). Haas’ Absicht, Frauen in der zwischengeschlechtlichen Beziehung als reine Opfer der männlichen Machtgier zu etikettieren,<sup>1311</sup> ist also der Gefahr der Vereinfachung und Einseitigkeit ausgesetzt. Medea meint selbst in ihrem imaginierten Gespräch mit Kreusa, dass der Auftrag der Frauen darin liege, „uns immer wieder dann zu verweigern, wenn Gewalt und Schuld, wenn eine böse Zukunft droht“ (S. 157). Da Medea sich der Gewalt nun gerade nicht verweigert, sondern sie aktiv begangen hat, ist sie zumindest in dieser Hinsicht weit entfernt von der Möglichkeit, freigesprochen zu werden. Dazu kommt die Tatsache, „daß Medea zwar zu Einsichten gelangt, jedoch immer zu spät, um das schlimmste abzuwenden“<sup>1312</sup>.

Darüber hinaus erinnert die mehrmalige (Selbst-)Bezeichnung Medeas als Hündin, Hure und Puppe (vgl. S. 86, 153, 158) an die Argonauten-Trilogie von Müller, in der Medea sich mit ähnlichen Wörtern bezeichnet:

<sup>1310</sup> Vgl. Kapitel 4.2.2. Vgl. auch Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 293.

<sup>1311</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 150.

<sup>1312</sup> Lü, Medea unter den Deutschen, S. 238-239.



Alles an mir dein Werkzeug alles aus mir  
Für dich hab ich getötet und geboren  
Ich deine Hündin deine Hure ich  
Ich Sprosse auf der Leiter deines Ruhms  
Gesalbt mit deinem Kot Blut deiner Feinde<sup>1313</sup>

Aber anders als Haas' Medea weicht Müllers Medea ihrer eigenen Schuldzuweisung nicht aus. Sie ist hingegen entschieden, die männliche Schuld mit noch größerer Schuld zu bestrafen. Mit dem Wunsch „Will ich die Menschheit in zwei Stücke brechen / Und wohnen in der leeren Mitte Ich / Kein Weib kein Mann [...]“<sup>1314</sup> verweigert sie sich sogar der Zugehörigkeit zu einem der beiden Geschlechter. Diese Haltung lässt sich vielleicht als negative Seite der geschlechtlichen Synthese betrachten, die sich Haas' Medea nach der Aufarbeitung der Schuldproblematik am Ende des Romans ersehnt.

#### 4.2.4 Anpassungsversuche an die griechische Gesellschaft und das Demeter-Fest als weiblicher Widerstand

In Korinth erlebt Medea eine Entwicklung von Anpassung und Domestizierung zu Erwachen und Widerstand, die von Haas als besonders feministisch typisiert wird. In der ersten Phase ihrer direkter Konfrontation mit dem griechischen Patriarchat bemüht Medea sich darum, die korinthische Gesellschaft, die fast in jeder Hinsicht das Gegenteil von Kolchis darstellt, näher kennenzulernen und sich an die griechischen Sitten zu gewöhnen. Der Leser sieht mit Medeas Augen, wie die Struktur einer typischen patriarchalen Gesellschaft aussieht. Hier herrscht eine strenge Hierarchie, in der Menschen von unterschiedlichem Status eine fest zugewiesene Stelle in der Gesellschaft besitzen und klar voneinander abgegrenzt sind. Im königlichen Palast besitzen die Männer beispielsweise einen Saal „für sich allein“ (S. 94) im vorderen Teil des Hauses, während die Frauen in einem Serail, einem „abgetrennte[n] Teil“ (S. 94) des Hauses wohnen. „Diener[.], Gäste[.] und Tiere[.]“ (S. 94) bekommen je nach ihrer gesellschaftlichen Stellung eigene Räume, und das ganze Haus wird mit einer

---

<sup>1313</sup> Müller, Heiner: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: Hörnigk, Frank (Hrsg.): Heiner Müller. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 71-84, hier: S. 75. Im Libretto der Oper ahmt Haas Müllers Sätze nach: „Ich war deine Hündin, deine Hure, / die Sprosse deiner Leiter aus Ehrgeiz und Blut. / Diebin, Verräterin zu deinen Gunsten! / Die fremde Wilde ganz in deiner Hand. Dein Opfer auf Leben und Tod!“ (vgl. Liebermann, Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten, S. 16) In ihrem Gedicht *Camille Claudels Epilog an Auguste Rodin* beschreibt die auch als weibliches Opfer definierte Claudel sich mit ähnlichen Wörtern: „Meine Würde heißt Dreck [...] Kot und Müll auf meinem Hut [...]“ (vgl. Haas, Ursula: *Camille Claudels Epilog an Auguste Rodin*. Paris, 1912. In: Haas, Ich kröne dich mit Schnee, S. 58.

<sup>1314</sup> Müller, Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten, S. 79.

„mächtige[n] Mauer“ (S. 94) umgeben. Die Abtrennung, die Hierarchie sowie der Ausschluss der Frauen aus dem öffentlichen Leben gehören zu den Kennzeichen des Patriarchats. Tatsächlich beschränken sich die Pflichten der griechischen Frauen innerhalb des Hauses z. B. auf „die Verwaltung des Haushaltes, der Vorräte und der Beaufsichtigung der Sklaven“ (S. 100), während die Männer bei Politik und Religion das Sagen haben (vgl. S. 94). Die Frauen führen ein abhängiges, domestiziertes Leben, wobei sie keine eigene Identität haben, sondern nur als Eigentum des Mannes „in dem süßen Gefängnis“ (S. 99) gelten. Sie müssen sich in die Männerwelt einfügen und sich als liebevolle Kreaturen präsentieren, um den Männern zu gefallen (vgl. S. 96).

Die zuvor analysierte Parallele zwischen Jason und Odysseus<sup>1315</sup> wird nochmals verstärkt, indem die Ähnlichkeit der luxuriösen Ausstattung der Paare Jason/Medea und Odysseus/Penelope unterstrichen wird (vgl. S. 95). Während Jason ein Vertreter der aufklärerischen Vernunft und Beherrscher der Natur ist wie Odysseus,<sup>1316</sup> wird angedeutet, dass Medea das Schicksal von Penelope teilt: Beide sind vielmehr der Besitz ihrer Männer statt ein unabhängiges, weibliches Selbst zu haben. Sie verzichten auf ihre eigene Identität, um ein Bestandteil des männlichen Lebens zu werden. Nur die Reihenfolge des Domestizierungsprozesses ist bei Penelope und Medea jeweils umgekehrt: Während Erstere nach der Untreue des Mannes ein ‚happy ending‘ als glückliche Ehefrau bekommt,<sup>1317</sup> kommt es für Letztere nach ihren Assimilationsversuchen zum Bruch mit dem Mann bzw. der Männerwelt. In der korinthischen Phase bemüht Medea sich nur darum, alle exotischen Spuren an sich zu entfernen und die bereits domestizierten Haremfrauen nachzuahmen. Diese Frauen werden als typische Puppenfiguren gestaltet: Sie interessieren sich nicht für die Außenwelt, haben keinen Kontakt zur Natur und sind sich ihrem weiblichen Selbst nicht bewusst. Alle Themen, die sie miteinander bereden, beziehen sich auf das Aussehen („Schönheitspflege“ (S. 96), „neue Kleider“ (S. 96)), um ihre sexuelle Anziehungskraft auf die Männer zu sichern, sowie auf ihre Liebesbeziehungen (vgl. S. 97), was ihre Abhängigkeit von den Männern beweist. Diese Frauen leben in einem „feine[n] Netz“ (S. 97), in einem „[f]ein[en], farbig[en] und duftend[en]“ (S. 95) Käfig, wobei sie sich freiwillig der männlichen Dominanz unterwerfen, ohne die ihr Leben inhaltslos wird.

---

<sup>1315</sup> Vgl. Kapitel 4.1.4, 4.2.1.

<sup>1316</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1.

<sup>1317</sup> Vgl. Homer, Odyssee, S. 340-350.

In dieser Umgebung versucht Medea, sowohl äußerlich als auch innerlich das Objekt der Begierde des Mannes zu werden. Dabei spiegelt sich nach Steskal der „Assimilationsdruck der abendländischen Zivilisation gegenüber anderen Kulturen“<sup>1318</sup> wider. Medea folgt der „Kleidervorschrift einer griechischen Frau des Adels“ (S. 95), lernt die griechische Sprache und deren Lieder (vgl. S. 99), wird sogar eine gute Spinnerin „feinster Gewebe“ (S. 101), was wiederum an Penelopes Beschäftigung vor Odysseus’ Rückkehr erinnert. Medeas Erlernen der griechischen Lieder erinnert zudem an eine Szene in Grillparzers Medea-Drama, in dem sie versucht, die griechische Lyra spielen zu lernen. Anders als bei Haas lässt Grillparzer ihren Assimilationsversuch allerdings scheitern.<sup>1319</sup> Das Spinnen und Weben symbolisiert hier die traditionellen weiblichen Tugenden von Gehorsam und Zärtlichkeit sowie die traditionelle weibliche Rolle als Herrin des Hauses. Diese Eigenschaften widersprechen Medeas Natur voll und ganz. Infolgedessen führen ihre Anpassungsversuche zu einem gespaltenen Ergebnis: Einerseits kann man sagen, dass ihre Assimilation gelungen ist. Denn in diesem Prozess verliert sie allmählich ihren Kontakt mit der Natur, die als Grundlage ihrer weiblichen Identität gilt. Ein Zeichen für diesen Verlust ist, dass ihr Gesicht „zarter und blasser als früher“ (S. 96) wird, während die Spuren ihrer früheren Gartenarbeit allmählich verschwinden. Mit dem Verlust der weiblichen Identität nimmt ihre Abhängigkeit von Jason zu. Sie definiert sich weniger als ein selbstständiges Individuum denn als ein Anhängsel ihres Mannes; ihr Wert liegt nicht mehr in ihrer eigenen Leistung, sondern in der „Bestätigung seines Erfolges als Herrscher und Mann“ (S. 100). Ihre Abhängigkeit wird so stark, dass sie in eine „Unruhe“ (S. 101) gerät, solange er eine Weile nicht zu ihr kommt. Die Tendenz zur Anerkennung der patriarchalen Werte als ihre eigenen, die seit der Ermordung von Apsyrtos und Pelias zu erkennen ist, entwickelt sich weiter, so dass Medea jede Handlung Jasons ohne Reflexion akzeptiert: „Sie lobte alle seine Taten. Medea träumte die Welt ihres Mannes mit und glaubte sich in dieser Wirklichkeit zu befinden. Sie war glücklich“ (S. 100). Die blinde Akzeptanz der patriarchalen Werte und der Verzicht auf eine eigene Sichtweise führt dazu, dass Medea sich ein illusionäres Bild von Jason und von der griechischen Gesellschaft schafft, das von der Realität weit entfernt ist. Wie Haas feststellt, hat „Medea [...] Jason in einer

---

<sup>1318</sup> Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 281.

<sup>1319</sup> Vgl. Kapitel 3.

Zauberwelt gesehen“<sup>1320</sup>. Im Zuge der Idealisierung des Mannes und seiner Werte freut sich die Frau über die Bequemlichkeit, nicht selbständig denken zu müssen.

Andererseits ist Medeas Assimilation wie in Grillparzers Version nicht erfolgreich, denn egal wie sehr sie es versucht, bleibt sie äußerlich und innerlich doch eine Fremde in Korinth.<sup>1321</sup> Äußerlich sieht sie in Jasons Augen „immer noch dunkelhäutiger [...] als die griechischen Frauen“ (S. 100) aus, während ihre Distanz zur domestizierten Frauenwelt nicht zu überwinden ist. Am Rande des völligen Identitätsverlustes sucht ihr Körper „dringlichste Abkehr und Flucht“ (S. 97) von der „süße[n] Dummheit“ (S. 97) des Serails, indem er in plötzliche Anfälle gerät. Für Yixu Lü gilt dies als Medeas „erste Desillusionierung“<sup>1322</sup> gegenüber der patriarchalen Welt. Die Krankheit der Frau weist in der feministischen Theorie oft auf die Verdrängung des Selbstes, die Suche nach einer Ausflucht aus der männlichen Unterdrückung und die Ablehnung der schrecklichen Realität des Lebens hin. Sie ist also als Zeichen des inneren Widerstands zu verstehen.<sup>1323</sup> Daher lassen sich Medeas Anfälle als Ergebnis ihres inneren Zwiespalts zwischen der verschwindenden weiblichen Identität und der Sehnsucht nach Anpassung an die männliche Ordnung deuten. Durch ihre Anfälle entzieht sie sich dem Haremsleben, das in ihrem Unterbewusstsein als Puppenheim betrachtet gilt.<sup>1324</sup>

Der von Medea geleitete weibliche Widerstand im Harem beinhaltet eine innere und eine äußere Seite. Innerlich versucht Medea, die Verbindung zwischen den Haremsfrauen und deren Körper herzustellen, so dass sie ihre Lust unabhängig von den Männern erleben können; dies soll zum Erwachen des weiblichen Bewusstseins und zu der Etablierung einer solidarischen Frauengemeinschaft führen. Dies schafft Medea durch einen „Hanfnebel“ (S. 102), der einen Rauschzustand bei den Frauen erzeugt und sie von der drückenden Realität abtrennt. Im Libretto der Oper *Freispruch für Medea* sind es die kolchischen Frauen, die diesen Rauschzustand auf die gleiche Weise erreichen: „Kore, wirf Hanf in den Wein! Laßt uns trinken den Saft der Verzückung!“<sup>1325</sup>. Auch in ihrer Erzählung *Klabund Klabund oder Möglichkeiten*

---

<sup>1320</sup> Haas, *Freispruch für Medea*. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 150.

<sup>1321</sup> Messerschmidt und Peters sehen die Gründe von Medeas Zustand als „Außenseiterfigur“ in Griechenland sowohl in ihrer „Weiblichkeit“ als auch in ihrer „Zugehörigkeit zu einem anderen, von den Griechen als ‚barbarisch‘ disqualifizierten Kulturkreis“ (Messerschmidt/Peters, *Kein Freispruch für Euripides*, S. 531).

<sup>1322</sup> Lü, *Medea unter den Deutschen*, S. 238.

<sup>1323</sup> Vgl. Kapitel 2.2.2.

<sup>1324</sup> Nach Steskal werden Medea trotz der Anpassungsversuche „durchaus auch Attribute individualistischen und feministischen Bewusstseins zugeschrieben“, was durch ihre kolchische Abstammung zu erklären sei (vgl. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 285).

<sup>1325</sup> Liebermann, *Freispruch für Medea*. Oper in 2 Akten, S. 5.

der Auflösung beschreibt Haas den ähnlichen Rausch, der durch Musik und Tanz erzeugt wird. Er befreit die Hauptfiguren von „Alltag, Pflicht, Lebenerhalten, Langeweile“<sup>1326</sup> und bereitet den „Weg in die Freiheit“<sup>1327</sup>, denn „der Rausch macht frei“<sup>1328</sup> und produziert einen Zustand der Auflösung und Unbezogenheit.<sup>1329</sup> Vorläufig frei vom männlichen Einfluss, sind die Haremsfrauen zum ersten Mal in der Lage, Glück in sich selbst statt in ihrer Beziehung zu den Männern zu finden. Die Emanzipation der Emotionen spiegelt sich zunächst in den Frisuren der Frauen wider: Die Frauen lösen „den hochgebundenen Zopf ihrer Melonenfrisur“ (S. 102), entfernen „die langen Nadeln, die ihre Haarteile in ihrer kunstvollen Hochfrisur“ (S. 103) halten und lassen ihre Haare frei herunterfallen. Dies symbolisiert die Befreiung der Frauen aus ihren Fesseln, z. B. denen der ‚zivilisierten‘ Sitten und des alltäglichen Lebens. Dies wird um so deutlicher, wenn man den Kontrast zwischen der ‚wilden‘ Medea mit ungebundenem Haarbusch und den griechischen Frauen mit gebundenen Haaren in Wolfs Roman berücksichtigt.<sup>1330</sup> Ein weiteres Symbol der weiblichen Emanzipation ist das Lachen: Die Frauen im Rausch „lächelten, schmunzelten, grinsten, kicherten, prusteten“ (S. 103) – die Präsenz des Lachens unterscheidet sich von der ihrer früheren, unausgefüllten Existenz und weist auf ein neues Selbstbewusstsein hin. Früher kannten die Frauen ihren eigenen Wert nicht; dieses Selbstbewusstsein bekommen sie erst, als sie sich nicht mehr nach männlichen Maßstäben bewerten. Am bedeutsamsten für die Haremfrauen ist aber die Rückkehr zu ihrem Körper. Das Erkennen des Körpers als ein wesentlicher Bestandteil der weiblichen Identität ermöglicht es den Frauen, ohne das Einwirken von Männern oder anderen Frauen Lust zu verspüren:<sup>1331</sup>

Ihre Gesichter leuchteten weiß, und ihre Umrisse zerflossen. Die Ohren horchten dem Traum nach, und Wünsche lebten in den Augen. Die Haut kribbelte frech, und spitz züngelte der

<sup>1326</sup> Haas, *Klabund Klabund oder Möglichkeiten der Auflösung*, S. 45.

<sup>1327</sup> Ebd., S. 47.

<sup>1328</sup> Ebd., S. 36.

<sup>1329</sup> Vgl. ebd., S. 35-36: „Die Augen schließt sie, hört und spürt, wie der Sound in sie eindringt. Sie will die Lösung ihres Körpers, die Öffnung in die Möglichkeit, weich zu werden, Bewegung zu sein, Schwere zu verlieren, abzuheben. [...] Sie löst sich, will unbezogen sein, ichbezogen; ohne Schmerz, ohne Angst.“ Im Nachwort der Erzählung wird noch einmal betont: „Stationen der Auflösungen sind Momente intensiven Erlebens in der Natur, in der Musik, in Gesprächen“ (vgl. Derrick, Kay Ken: Nachwort. In: Haas, *Klabund Klabund oder Möglichkeiten der Auflösung*, S. 50).

<sup>1330</sup> Vgl. Wolf, *Medea. Stimmen*, S. 67.

<sup>1331</sup> Vgl. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 286. Zur körperlichen Anziehung und Berührung zwischen den Frauen vgl. auch Haas, *Abschiedsgeschichten*, S. 30-31. Zu Haas' Auseinandersetzung mit dem weiblichen Körper und der Lust vgl. Haas, *Busenfreundinnen*, z. B. die Gedichte *Nu de la mer. Aktfotografien von Lucien Clergue* (S. 70-71) und *Fragment einer Brust. Skulptur von Auguste Rodin* (S. 110).

Mund. Ihre Scham flatterte zwischen ihren Fingern. Sie schrien vor Lust (S. 103).

Cixous betont sowohl die Verbindung zwischen weiblichem Körper und der Lust als auch die Wichtigkeit für die Frauen, ihre Lust selbstständig zu erleben.<sup>1332</sup> Das Erleben von Lust gilt demzufolge als ein wichtiger Schritt der Haremsfrauen zur Etablierung ihrer weiblichen Identität.

Die äußere Seite des weiblichen Widerstands findet Ausdruck in der Kontaktaufnahme mit der Natur/Erde und dem Austritt der Frauen aus dem beschränkten, privaten Kreis in das öffentliche Leben bzw. in die Politik. Während die Männer ihren Frauen in Unmündigkeit und Ignoranz über die politische Lage halten wollen (vgl. S. 109), bemüht Medea sich, die Frauen aus ihrer Objektrolle zu befreien und ihre Stellung als Schützlinge der Männer zu verändern:

Medea trieb die Frauen von ihren Webstühlen, Farbtopfen, Chaiselongues, zog ihre feingedrehten Locken zu fliegenden Haaren, schäumte Öltinkturen zu Suden, trieb Gedanken und Pläne durch ihre Puppenköpfchen (S. 109).

Aus dem Käfig der privaten Sphäre heraustretend, fangen diese „neue[n] Frauen“ (S. 110) im modernen feministischen Sinne an, sich am politischen Leben des Staates zu beteiligen, indem sie durch ihre Handlungen versuchen, die Hungersnot in Korinth zu beenden. Anstatt sich allein mit der eigenen Schönheit und ihren Liebesbeziehungen zu beschränken, kümmern sich die Frauen nun um das gemeinschaftliche Wohl. Ihr Glück beruht nicht mehr auf die Hingabe gegenüber den Männern, sondern auf der Bereitschaft, „endlich wieder etwas leisten zu können“ (S. 109). Nicht nur „dem Mann“ (S. 110), sondern auch „dem Volk, aber auch sich selbst“ (S. 110) können die erwachten Frauen Glück bringen. Auf dieser Ebene erreichen die Haremsfrauen eine gewisse weibliche Autonomie: Sie bilden eine solidarische Frauengemeinschaft (vgl. S. 105) und finden „Kraft“ (S. 110) und Selbstbewusstsein in dieser Gemeinschaft. Damit sind sie in der Lage, den „schwüle[n] Nebel“ (S. 110) des sinnlosen, abhängigen Lebens zu beseitigen und eine Stärke zu zeigen, die der des anderen Geschlechts in nichts nachsteht (vgl. S. 110).

Die innere und die äußere Seite des weiblichen Widerstands in Korinth vereinigen sich beim Demeter-Fest im Frühling, das zur Beendigung einer Hungersnot beitragen soll. Die Demeter-Prozession betrachtet Steskal als „eine Schlüsselszene des

---

<sup>1332</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1.

Romans“<sup>1333</sup>, da die Prozession wie ein „feministischer Demonstrationmarsch“<sup>1334</sup> erscheint. Anders als im Palast, in dessen Mitte sich der Altar des Zeus – des Vertreters der patriarchalen olympischen Ordnung – befindet (vgl. S. 106), findet das Demeter-Ritual außerhalb der Stadt Korinth statt (vgl. S. 111), was eine Distanz zum männlichen Einfluss andeutet. Im Libretto der Oper plädiert die Protagonistin beim Demeter-Fest direkt für die Befreiung des weiblichen Körpers und die Rückkehr zur Erde:

Ihr Frauen von Korinth! Mein Haus ist das eure.  
Die duftende Oase Männerglück.  
Wir Kolibris. Wir Tagpfaunaugen.  
Wir umflattern den Mann.  
Kommt, ihr süßen Starke,  
zerreißt eure Schleier!  
Laßt uns zu Demeter tanzen,  
die Hüften drehen, die Bäuche schaukeln,  
nehmt die Brüste in eure Hände:  
Unsere Welt ist die Erde!<sup>1335</sup>

Beim Ritual wird vor allem die Verbindung zwischen weiblichem Körper und der Natur hervorgehoben, indem die Frauen zugleich um die „Fruchtbarkeit der Felder und ihres eigenen Schoßes“ (S. 114) beten. Urin, Speichel und Blut der Frauen werden auf die Erde gespritzt und mit Regen verglichen, während die Nachbildung des Phallus als Symbol für Schoss fungiert (vgl. S. 115). Hier zeigt sich deutlich die weibliche Ganzheitsvorstellung einer Einheit von Mensch und Natur. Dieser Verbundenheitsgedanke wird weitergeführt durch die zeitliche Überlagerung vom Ende der Hungersnot und dem gleichzeitigen Beginn von Medeas Schwangerschaft (vgl. S. 117-118) – die Fruchtbarkeit der Erde deckt sich mit der Fruchtbarkeit des weiblichen Körpers. Diese Einheit wird auch durch Demeter verkörpert, die als „Große Mutter des Kornes und unseres Lebens“ (S. 111) gilt. Haas betont jedoch mehrmals, dass die lebensspendende Göttin im Prinzip ein Symbol für alle Frauen ist: „Sie alle waren Demeter gewesen, die große, starke Fruchtbare, die Lustaustragende, die Kornträchtige, die Nährende der Erde und der Sinne“ (S. 115). Es ist also nicht die eine Göttin, die Korinth vor der Hungersnot rettet, sondern die Gemeinschaft der emanzipierten, sich ihrem weiblichen Selbst bewussten Frauen. Wie die Natur den Zyklus der Jahreszeiten in sich trägt, tragen sie den Kreislauf des Lebens in ihren

---

<sup>1333</sup> Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 286.

<sup>1334</sup> Ebd.

<sup>1335</sup> Liebermann, *Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten*, S. 10.

Körpern und nehmen daher eine „Schlüsselstellung [...] im Zyklus der Menschheitsentwicklung“<sup>1336</sup> ein:

Ihre Körper zogen sie von einem Ufer zum anderen: Geburt und Tod, Tod und Geburt, Anfang und Ende, Ende und Anfang. Die Schaukel in jeder Zeit, zwischen ihren Schenkeln und ihrem Kopf.  
[...] Der Kreislauf der Zeit, umrankt von Lust und Schmerz, von Blut und schwarzer Erde (S. 113).

Dem idealen Zustand der weiblichen Autonomie gegenüber zeigt Haas jedoch auch eine pessimistische Haltung, indem sie die griechischen Frauen nach Medeas Weggang wieder in ihr „süßes Nest“ (S. 140) fallen lässt. Ohne eine führende Kraft finden sie es angenehmer, das frühere abhängige, materielle Lebensmodell zu führen. Aus der Sichtweise der Männer halten sie nun die Widerstandskämpferin Medea für einen Störfaktor (vgl. S. 140). Mit dem tragischen Ende des korinthischen weiblichen Widerstands stellt Haas die Schwierigkeit der Etablierung und Beibehaltung einer weiblichen Autonomie dar. Sowohl die eigene Passivität als auch der äußere Einfluss der patriarchalen Gesellschaft machen es für die Frauen fast unmöglich, den bequemen Käfig der Abhängigkeit zu verlassen und sich selbst als autonome Individuen zu erkennen. Im Rahmen des Romans gelingt es weder Medea noch den Haremsfrauen, eine alternative weibliche Geschichte zu schreiben. Ihnen gelingt allenfalls der Versuch eines Austritts, der jedoch immerhin als Anfang einer alternativen Geschichte betrachtet werden kann.

#### 4.2.5 „Kein Kind den Mächtigen der Welt“<sup>1337</sup> – Kindsmord als Abtreibung und Austritt aus der männlichen Genealogie

Bei der Beschreibung des Anfangs von Medeas Schwangerschaft verwendet Haas die Allegorie vom „Biß in den Granatapfel“ (S. 118), die an das Mädchen Kore in ihrer Beziehung mit Hades erinnert. Im gewissen Sinne kann man sagen, dass die symbolische Aktion beide Frauen zu einem ähnlichen Schicksal führt: So wie Kore mit dem Biß in den Granatapfel ihre Unabhängigkeit verliert und der männlichen Macht für immer unterworfen ist,<sup>1338</sup> symbolisiert auch Medeas Schwangerschaft ihre engere Verbundenheit mit dem patriarchalen System. Das Kind in ihrem Bauch wird

---

<sup>1336</sup> Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 286.

<sup>1337</sup> Haas, *Medea-Monolog*, S. 99.

<sup>1338</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2.



nicht als Fortsetzung ihrer Liebe zu Jason betrachtet, sondern vielmehr als Instrument zur Fortsetzung der patriarchalen Macht und als Katalysator für den Verrat des Mannes. Die von Jason verkörperte patriarchale Ordnung zeigt ihre Macht vor allem in drei Aspekten: Der Instrumentalisierung und dem Verrat an der Frau (Medea), dem Führen des Krieges als Zerstörungsmaschine und der Betrachtung der Nachkommen als Garantie der Weitergabe der männlichen Macht. Obgleich Jasons Instrumentalisierung von Medea bereits mit ihren ersten Treffen beginnt,<sup>1339</sup> ist Medeas Schwangerschaft der eigentliche Ausgangspunkt seines Verrats an ihr. Anstatt sich um das ungeborene Kind zu kümmern, fühlt Jason sich nach Medeas Schwangerschaft „frei“ (S. 120). Diesen Mangel an väterlicher Verantwortung betrachtet Haas nicht als Einzelfall, sondern als Normalität in der patriarchalen Gesellschaft. Wie Wolf auf den blinden Fleck der athenischen Demokratie verweist,<sup>1340</sup> zeigt Haas Jasons Verrat vor einem gesellschaftlichen Hintergrund, wobei der große Unterschied des sozialen Status von Mann und Frau die griechischen Ehefrauen zum Opfer werden lässt: Die Welt der Ehefrauen beschränkt sich auf eine enge, familiäre Sphäre, in der „Haushalt, Kinder und Sklaven“ (S. 121), „Weben, Spinnen, Körperpflege“ (S. 121) den ganzen Alltag ausmachen. Die Männer hingegen genießen das Privileg, in der Außenwelt „ihre Lust und ihre Lebensfreude“ (S. 121) auszuleben, vor allem bei den Hetären. An diesen Frauen werden völlig andere Maßstäbe angesetzt als an die dienenden Ehefrauen: Von ihnen werden eine rege Sexualität und Intelligenz gefordert: „Während die Schweigsamkeit der Ehefrauen den griechischen Männern das liebste war, reizte sie bei den Freundinnen die freche, frivole und auch die kluge Rede“ (S. 121).

Diese beiden Arten von Frauen gelten jedoch trotz ihrer Unterschiede als Objekt und Opfer der Männer. Während die Ehefrauen als Gebärmaschinen ohne eigenen Willen benutzt werden, dienen die Hetären als sexuelle Instrumente, die die männliche Lust befriedigen. Dies zeigt sich deutlich in jener Szene, in der Jason und andere Argohelden ein erotisches Spiel mit einer Hetäre machen: „Das Spiel hieß, daß jeder sich den Teil des Mädchens aussuchen durfte, den er freistreicheln wollte, um die darunterliegende Haut anzufassen“ (S. 123). Für die Argohelden sind die Hetären (in diesem Fall handelt es sich sogar um ein Kind) also weniger Menschen mit eigener Würde als Tiere, die man beliebig behandeln kann. Der „Körper des Mädchens“ (S.

---

<sup>1339</sup> Vgl. Kapitel 4.2.2.

<sup>1340</sup> Vgl. Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 13.

123) wird zum „Instrument“ (S. 123) der Männer, an dem sie „[w]ie Trauben“ (S. 123) hängen. Auch Jasons Loblied auf die Hetäre Aspasia unterstreicht die Instrumentalisierung der Frauen als sexuelles Objekt: „[I]ch begrüße dich, du schönste aller Hetären, du klügste Griechin mit dem süßesten Bauch, den zartesten Brüsten, dem rundesten Hintern...“ (S. 122-123). Wie bei seiner Beziehung mit Medea beschränkt sich Jasons Interesse an Aspasia auf die sexuelle Ebene – für Männer wie ihn sind Frauen schlichte Körper, die er mit seiner Lust und Kraft beliebig unterwerfen kann.

Findet Medeas Instrumentalisierung für sie unbewusst statt, so gestaltet Haas Aspasia, deren Name ein „klischeehaftes Synonym für die griechische Hetäre“<sup>1341</sup> ist, als jene Art von Frauen, die sich freiwillig und bewusst durch die Männer verführen lassen.<sup>1342</sup> Weiter noch: Sie versuchen dadurch sogar, die Männer für ihr eigenes Interesse zu instrumentalisieren. Haas beschreibt die Figur als „schön, klug und käuflich. Sie ist eine Hetäre mit politischem Einfluß, sie betrachtet Männer als Machtobjekte“<sup>1343</sup>. Als eine intelligente Frau mit Ambitionen, die „an Politik mehr interessiert als an Poesie und Philosophie“ (S. 122) ist, genießt Aspasia den Zustand, zugleich instrumentalisierend und instrumentalisiert zu sein. Sie legt wenig Wert auf den eigenen Körper und benutzt ihn als ein effektives Mittel, sich den mächtigen Männern anzunähern. Um dieses Ziel zu erreichen, tut sie alles, was den Männern gefällt: „Ihren Körper entkleidete sie auf das Verlangen der Männer sofort“ (S. 122). In diesem Sinne ist Aspasia wie Agameda in Wolfs Roman eine patriarchalisierte Frau, die sich freiwillig dem Handlungsmodell der Männer anpasst und sich zum Objekt reduziert, um Karriere in der von Männern dominierten Gesellschaft zu machen und um die Männer schließlich zu besiegen.<sup>1344</sup> Mit der Anwendung des männlichen Modells trägt sie jedoch zur Verfestigung der männlichen Herrschaft bei und macht noch mehr Frauen zum Opfer – z. B. Medea, denn Aspasia wird zu Jasons Geliebte, was den ersten Schritt seiner Untreue bedeutet. Es sei außerdem angemerkt, dass die Figur Aspasia wie Agameda als Argument gegen die potenzielle Kritik fungieren kann, dass es sich bei den feministischen Medea-Adaptionen um ein Schwarz-Weiß-Bild von ‚guten‘ Frauen und ‚bösen‘ Männern handelt: Da Aspasia aber keine außergewöhnlich bösen Taten wie Agameda begeht, ist die Rolle der weiblichen

---

<sup>1341</sup> Feichtinger, *Medea – Rehabilitation einer Kindsmörderin?*, S. 219.

<sup>1342</sup> Vgl. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 282.

<sup>1343</sup> Haas, *Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas*, S. 151.

<sup>1344</sup> Vgl. Kapitel 6.3.4.

Beihelferin/Täterin bei ihr nicht sonderlich stark ausgeprägt.

Der zweite Aspekt der von Jason vertretenen patriarchalen Ordnung zeigt sich im Drang nach Krieg und Zerstörung. Haas gibt zu, dass sie Jasons Krieg gegen Argos erfindet, um das „Herrschaftsgefüge“<sup>1345</sup> des Patriarchats zu entlarven. Den männlichen Drang nach „Macht und Vernichtung“ (S. 126) veranschaulicht Haas durch die ausführliche Schilderung der Kriegswaffen an mehreren Stellen, so dass eine enge Verbindung zwischen ‚Männern‘ und ‚Waffen‘ etabliert ist. Beispielsweise behauptet Jason bei der Kriegsplanung, „[d]ie Mauern Korinths sind die Männer [...], Speer, Schwert, Schild liegen bereit“ (S. 126). Bei einer solchen Gleichsetzung der Männer mit den Waffen werden sowohl der friedliche, konstruktive Einfluss der Frau als auch die individuellen Eigenschaften der Männer ausgeklammert. Die Männer werden als eine kriegerische „Gesamtheit“ (S. 126) angesehen, die wie eine gesichtslose, „gefühllose“ (S. 125) Maschine „des Angriffs und der Zerstörung“ (S. 125) funktioniert. Ein anderes Beispiel ist die ausführliche Beschreibung davon, wie Jason vor dem Krieg alle Teile seiner Rüstung nacheinander anzieht. Dazu gehören die blanken Schienen, der Brustpanzer, der Lederrock, der Helm, der Helmbusch, das Schwert, der Schild und die Lanzen (vgl. S. 136). Der ganze Ankleideprozess wird auf eine mechanische, teilnahmslose Weise beschrieben, so dass der Leser den Eindruck bekommt, dabei handele es sich weniger um einen sich rüstenden Menschen als um eine tödliche Maschine, die alle ihrer Einzelteile präzise und gefühllos zusammenbaut. In diesem Prozess verliert der Mann seine Menschlichkeit und reduziert sich auf eine Kriegsmaschine, die ihr Selbstbewusstsein in „Blut und Wunden“ (S. 136) des Feindes findet. In der Opern-Version drückt Medea die Ablehnung dieser männlichen Gewalt mit den Worten aus: „Dein Visier schlägt zu! Dein Panzer schnürt dich hart! / Macht und Krieg deine Standarte“<sup>1346</sup>. Während die Frauen ihre Identität im Kontakt mit der Natur herausbilden, suchen die Männer Selbsterkenntnis und Solidarität im Akt der Unterwerfung und Zerstörung. Jason prahlt mit seiner Fähigkeit, „starke Sklaven aus Argos mit[z]ubringen“ (S. 137); die Versklavung und Vernichtung des ‚schwächeren‘ Volkes führt bei den korinthischen Männern zu einer starken Identifikation mit ihrer Gemeinschaft und mit dem Staat, die in friedlichen Zeiten unmöglich ist: „Sie redeten lauter als sonst miteinander, schlugen sich heftig und lachend auf die Schultern. Sie liebten ihre Frauen eiliger“ (S. 136-137). In diesem

<sup>1345</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 148.

<sup>1346</sup> Liebermann, Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten, S. 10.

Sinne benutzt Jason den Krieg als eine Chance des Zurückfindens zu männlicher Identität und „männliche[r] Kraft“ (S. 125), deren Wurzel in Gewalt und Zerstörung liegt.

Bemerkenswert dabei ist auch die Haltung der Frauen zum Krieg. Haas' pessimistische Sicht über die weibliche Emanzipation im Patriarchat<sup>1347</sup> zeigt sich auch darin, dass sie die griechischen Frauen voll und ganz den Männerkrieg unterstützen lässt. Obwohl die Haremsfrauen kurz zuvor das Erwachen des weiblichen Selbstbewusstseins als „Frühlingsdonner in ihren Körpern“ (S. 111) erlebt haben, erweist sich ihre neu erworbene Kraft als zu schwach, um dem Druck der patriarchalen Umgebung zu widerstehen. Sie beobachten den Krieg völlig mit Männeraugen und sehen genau jenes Bild, das in die männliche Heldengeschichte eingehen wird. Die Frauen erfinden sogar die „stolzesten Geschichten ihrer Väter und Brüder“ (S. 138) im Krieg, während die tatsächlichen Grausamkeiten der Männer als Heldentaten verharmlost und besungen werden. Mit Stolz schildern die Frauen die Schreckensbilder davon, wie die Helden ihre Feinde töten (vgl. S. 138); deren Anschaulichkeit und Dramatisierung erinnert leicht an die homerischen Epen. Besonders sprechend ist ihr Überblick über die Folgen des Eroberungskrieges:

„Stellt euch vor“, fuhr Alkmene fort, „wie die Männer von Korinth die Stadt Argos zerstören werden. Sie werden die Häuser verbrennen, die Männer erwürgen, die Frauen vergewaltigen und ihre Körper den Hunden und Vögeln preisgeben. Die Kinder und die alten Frauen werden sie uns in die Knechtschaft führen, und da haben wir schön viel zu tun ...“  
Der ganze Raum lachte. Frauen im Kriegsgesang der Männer (S. 138).

Dass ein solches Loblied der Gewalt aus dem Mund einer Frau kommt, scheint für eine Autorin mit feministischer Vorstellung wie Haas ungewöhnlich. Mit diesem Schreckensbild zeigt sie, wie apathisch eine vom Patriarchat assimilierte Frau gegenüber den Leiden ihres eigenen Geschlechts werden kann. Deren Entfremdung führt zu ihrer Identifikation mit dem männlichen Wertsystem und zu ihrer „Kollaborationsbereitschaft“<sup>1348</sup>. Die vorher erwähnte Ähnlichkeit zu den homerischen Epen ist hier auch deutlich zu erkennen: Der von den Haremsfrauen imaginierte Fall des Argos erscheint wie eine zusammengefasste Version des Falls von Troja, was zudem mit Wolfs Beschreibung des gleichen Ereignisses aus weiblicher

---

<sup>1347</sup> Vgl. Kapitel 4.2.5.

<sup>1348</sup> Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 283.

Sicht<sup>1349</sup> korrespondiert. Die Erzählungen der Frauen bilden also eine neue Version des Heldenepos von Eroberung und Gewalt; die männliche Genealogie wird nicht nur von Männern, sondern auch von Frauen fortgeschrieben. Das Mit-Schreiben der Frauen trägt so natürlich auch zum Fortdauern des Patriarchats und zur weiteren Unterdrückung der Frauen bei, was wiederum zu mehr Gewalt und Vernichtung führt. Damit bildet sich ein tödlicher Kreislauf heraus, in dem die Geschichte sich immer wieder wiederholt. Der Krieg gegen Argos ist bereits eine Wiederholung der Argonautenfahrt, bei der es auch um Unterwerfung und Eroberung geht (vgl. S. 51-52). Wenn Haas von einer „Verbindung zwischen der Antike und Heute“<sup>1350</sup>, vom Mythos als Projektionsfläche der „Grundkonflikte und Grundstrukturen“<sup>1351</sup> der Menschen und von einer Gleichheit der männlichen Ambition in verschiedenen Zeiten<sup>1352</sup> spricht, deutet sie an, dass der Kreislauf der Gewalt bis heute nicht gebrochen wird, und dass die männliche Genealogie von Medeas Zeit bis in die Moderne fortgeschrieben wird. Dabei haben Frauen auch als Mitschreiberinnen fungiert; die Rollen von Täter und Opfer überlagern sich, wie auch Medea allmählich klar wird: „Dieses Spiel hatte sie mitgespielt, und war es blutig gewesen, so war es doch ihr und Jaons großes Spiel. Sie war darin verwoben“ (S. 126). An dieser Stelle deckt sich Medeas persönliches Schicksal mit dem der griechischen Frauen: Die Tatsache, dass sie sich den Folgen ihrer Assimilation an das Patriarchat – nämlich „Macht und Vernichtung“ (S. 126) – lange nicht bewusst war, macht sie sowohl zum Opfer als auch zur Beihelferin der männlichen Verbrechen.

Als Medea sich durch Jasons Untreue ihrer Rolle als Opfer und Täter fast gleichzeitig bewusst wird, bringt dieses Bewusstsein zum ersten Mal die Motivation hervor, das noch ungeborene Kind von Jason loswerden zu wollen. Dies ist auf Jasons Haltung gegenüber dem Kind zurückzuführen. Die Art und Weise, auf die Jason sein Kind betrachtet, gilt als drittes Charakteristikum des von ihm vertretenen patriarchalen Systems. Sobald die Frau ein Kind bekommt, tritt es an ihre Stelle als wichtigste Person für den Mann – während Jason sich also von Medea entfernt, wird „das Erbe in ihrem Schoß [...] für Jason die Hauptsache“ (S. 120-121). Für Jason, den Karrieristen und Opportunisten im Patriarchat, ist das Kind in zweierlei Hinsicht bedeutsam: Zum einen ist es das Mittel, mit dessen Hilfe der Mann die Frau

---

<sup>1349</sup> Vgl. Wolf, *Kassandra*.

<sup>1350</sup> Haas, *Freispruch für Medea*. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 147.

<sup>1351</sup> Ebd.

<sup>1352</sup> Vgl. ebd., S. 150.

entmachten bzw. seine verlorene Identität zurückgewinnen kann. Obwohl die weibliche Mithilfe eine wesentliche Rolle bei der Etablierung der männlichen Ordnung gespielt hat (bei Medea ist es ihre Unterstützung beim Raub des Goldenen Vlieses, die Beseitigung äußerer Bedrohungen wie Apsyrtos und Pelias und ihr Beitrag zur Beendigung der Hungersnot (vgl. S. 121)), stellt die weibliche Macht zugleich eine Bedrohung für die völlige Entfaltung der männlichen Macht dar. Aus Jasons Aussage „Ich will endlich ohne dich Jason sein“ (S. 146) lässt sich sogar schließen, dass die Abhängigkeit von weiblicher Hilfe die Identität und das Selbstbewusstsein des Mannes beeinträchtigt.<sup>1353</sup> Das daraus entstandene Minderwertigkeitsgefühl lässt sich nur bewältigen, wenn der Mann seine Abhängigkeit von der Frau für die Beibehaltung seiner Macht überwindet. Das Kind bietet nun gerade eine solche Chance, indem es die Mutter im Machtgefüge ersetzt und die männliche Macht des Vaters fortsetzt. Dabei wird die Mutter auf ein Gebärinstrument reduziert, deren Macht nach der Geburt des Kindes vom Mann und seinen Nachkommen übernommen wird. In Euripides Drama drückt Jason auch seine Sehnsucht nach einer frauenfreien Welt aus: „Es müssten sich die Sterblichen auf andrem Wege / die Kinder zeugen, dürfte keine Frauen geben! / Dann brauchten auch die Menschen keine Not zu leiden“<sup>1354</sup>. Diese Sehnsucht wird im Libretto der Oper mit Jasons Behauptung „Wir gebären uns selbst“<sup>1355</sup> ausgedrückt. Das Kind kann die Männerphantasie der Entmachtung der Frau ermöglichen, die Schwangerschaft ist damit in der Tat „Medeas letzte Funktion als Frau für Jason“<sup>1356</sup>.

Ein noch wichtigerer Grund für die männliche Sicht der Nachkommenschaft ist, dass ein männliches Kind die Voraussetzung dafür bildet, die Herrschaft der Männer fortsetzen zu können. Als Herrscher wünscht Jason sich die Macht, als Mann das Kind (vgl. S. 121) – im Kind vereinen sich die zwei Sehnsüchte des Mannes nach gegenwärtiger Macht einerseits und deren Fortdauer andererseits: „Das Kind gab Berechtigung, die Macht fortzusetzen. Das Kind bedeutete Rechtmäßigkeit, Krieg zu führen“ (S. 121). Das Streben nach einer Fortsetzung der Macht ist eine Variante des männlichen „Wunsch[es] nach Jugend“ (S. 133) und der „Hoffnung auf

---

<sup>1353</sup> Steskal ist der Meinung, dass Jason, „wie alle griechischen Männer, als Macho mit labilem Selbstbewusstsein nicht in der Lage ist, eine starke, selbstbewusste Frau an seiner Seite zu ertragen“ (Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 287). Im Libretto der Oper sagt der homosexuelle Jason zu Medea: „Deine Stärke ist's, / die mich in Knabenarme trieb! Ich brauche Luft zum Atmen!“ (Liebermann, *Freispruch für Medea*. Oper in 2 Akten, S. 16).

<sup>1354</sup> Euripides, *Medeia*, S. 64.

<sup>1355</sup> Liebermann, *Freispruch für Medea*. Oper in 2 Akten, S. 7.

<sup>1356</sup> Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 281.

Unsterblichkeit“ (S. 133), die durch die Verjüngung Jasons schon einmal erfüllt wurden: Als Medea gealtert ist und ihre sexuelle Anziehung für Jason verlorengeht, versucht sie, Jasons Liebe zurückzugewinnen, indem sie an ihm einen Verjüngungszauber anwendet (vgl. S. 135). Dieser Versuch endet jedoch wie in Jahnns Medea-Drama, in dem der verjüngte Jason sich nur noch weiter von seiner gealterten Frau distanziert.<sup>1357</sup> Tatsächlich benutzt Jason Medea nur, um durch seine neu erworbene Jugend länger an der Macht zu bleiben. Ebenso wie sie sich früher den Folgen ihrer blinden Liebe, d. h. der Verfestigung der patriarchalen Herrschaft und der anschließenden Gewalt und Vernichtung, nicht bewusst war, ahnt Medea auch nicht, dass Jasons Verjüngung zu ihrer weiteren Entfremdung und zum Fortleben der patriarchalen Ordnung beiträgt. Erst danach fängt sie an, die politischen und persönlichen Verhältnisse deutlich zu erkennen, was zu ihrer Entscheidung führt, das Kind abzutreiben.

Es ist ihr doppeltes Scheitern in den politischen und den persönlichen Verhältnissen, d. h. ihre Unfähigkeit, den männlichen Drang nach Krieg zu stoppen und Jasons Liebe durch seine Verjüngung zurückzugewinnen, was Medea erstmals zum Nachdenken über ihre Rolle im patriarchalen System bringt.<sup>1358</sup> Erst ohne die Verblendung der Liebe und Hingabe sieht sie, dass sie sich an eine Gesellschaft assimiliert hat, in der sich das männliche Abenteuer unendlich wiederholt: „Töten, Erobern, Zerstören, Habgier nach Besitz und Macht“ (S. 136). Wenn sie ihr Kind in dieser von Männern dominierten Gesellschaft gebärt, wird es für das Kind zwei Möglichkeiten für seine Zukunft geben. Die erste Möglichkeit ist, dass das Kind ein Duplikat seines Vaters würde, der „neue Jason [...], der kleine Mann mit Helm, Schurz und Waffe“ (S. 137). Da Jason das Kind bei sich im Palast aufziehen lassen möchte (vgl. S. 146), ist es sehr wahrscheinlich, dass ihm von Anfang seines Lebens an nur das patriarchale Wertesystem beigebracht werden würde, bis es dieses Modell verinnerlicht hätte. Wenn es der Ideologie der älteren Generation akzeptieren würde, würde es wie sein Vater Krieg führen und zerstören und damit „die blödeste Wiederholung der Geschichte“ (S. 139) von „Tod und Vernichtung“ (S. 139) veranlassen. Auf diese Weise würde das Kind zu einem weiteren Glied in der langen Kette der männlichen Genealogie, die immer neue Nachfolger fordert, um die weitere des eigenen

---

<sup>1357</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>1358</sup> Messerschmidt und Peters sind der Meinung, „[w]as Medea in der Beziehung zu Jason lernte, [sei] die Fähigkeit zur (Selbst-)Reflexion“ (vgl. Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 532).

Geschlechts weiterhin sicherzustellen. Die Angst vor der Instrumentalisierung des Kindes als Fortschreiber der männlichen Geschichte, die durch den Kreislauf der Gewalt gekennzeichnet ist, bringt Medea in ihrer imaginierten Frage an Jason zum Ausdruck:

Du sprichst von ihnen, den nachgeborenen Griechen, die noch nicht da sind. Sie sollen deine Nachfolger sein, deine Wegbereiter eines langen griechischen Geschlechtes, deine Vermittler in die Geschichte deines Landes, deine Überlebenshelfer! (S. 152-153).

Mit dem ‚Überleben‘ Jasons ist nicht das biologische Überleben gemeint, sondern vielmehr die Vererbung des Ruhms und der Ambitionen, mit denen Jason als Vertreter des patriarchalen Systems in der männliche Geschichte bzw. in den überlieferten Heldenepen fortleben will. Ein Nachfolger wirkt auf sein historisches Fortleben wie Medeas Verjüngungsmagie auf seinen Körper – auf beide Weisen erreicht der Mann eine gewisse Unsterblichkeit, die als erstrebenswert in der patriarchalen Gesellschaft gilt.<sup>1359</sup> Gleichzeitig bringt das unsterbliche System jedoch Gewalt und Tod zu „allen Schwachen der Welt“ (S. 153) und fordert Opfer, um sich selbst zu stärken. Das ist ein Teufelskreis, den Medea nach der Erkenntnis ihrer Opfer-Täter-Rolle brechen will. Um die Kette von Gewalt zu durchtrennen, darf es keinen Nachfolger für Jason geben, der ihm ähnelt:

Hab Mitleid, Jason, mit deinem Kind. [...] – Soll es denn werden wie du? Soll es fortgehen wie du? Soll es allein sein wie du? Soll es so kalt sein wie du? Soll es verletzen wie du? Soll es einfach nichts begreifen? (S. 153).

Der Zukunft als Wiederholung der männlichen Gewalt setzt Medea eine alternative, pazifistische Aussicht entgegen, die in der korinthischen Phase noch vage bleibt. Anstatt der Fortsetzung des Gleichen hofft sie auf eine „Veränderung, auf eine neue Zeit, in der die Waffen vergessen sind, in der die Sonne Zeit hat, den Tag ausfüllt und dort untergeht, wo Frieden ist“ (S. 137-138). Dass sie mit Viviane einen „Olivenhain“ (S. 141) um ihr Haus pflanzt, deutet ebenfalls ihre Hoffnung auf Frieden an, weil der Olivenzweig ein Symbol des Friedens ist. Diese friedliche Utopie wird auf ihre Heimat projiziert; dabei fungiert ein idealisiertes Kolchis als Gegenbild zum kalten, leblosen und gefühllosen Korinth: „In Kolchis ist es warm, hier aber frierst du. Hier in Korinth wächst du nicht. Hier bleiben deine Arme kurz, deine Beine brechen,

---

<sup>1359</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3.



dein Kopf verliert die Kraft, dein Herz bleibt ohne Sprache“ (S. 152). Bemerkenswert ist, dass sich diese Desillusion von Korinth in einer Ansprache an ihr ungeborenes Kind zeigt. Medea ist klar, dass das patriarchale Korinth keine Chance zur Entfaltung für ihr Kind bieten kann; wenn es vor diesen gesellschaftlichen Hintergründen aufw üchse, g äbe es keine alternative Zukunft für das Kind, als dem Weg seines Vaters zu folgen. In einer vom Tod dominierten Gesellschaft hätte das Kind keine Möglichkeit, wirklich zu leben; weder seine Intelligenz (sein Kopf) noch seine Gefühle (sein Herz) können sich normal entwickeln. Im Zuge dieser Abkehr von Korinth ist es auch das erste Mal nach Medeas Abschied von Kolchis, dass sie ihre Heimat vermisst. Antizipiert man an ihre spätere Heimkehr mit ihrem späteren Kind Medos, so kann man schließen, dass ihre Suche nach einer alternativen Zukunft mit dem Ende der falschen Hoffnung gegenüber der Männerwelt anfängt. Dabei symbolisiert das frühere Kind ihren Bruch mit der Männerwelt, das spätere Kind die Möglichkeit für eine offene Zukunft.<sup>1360</sup>

Demgegenüber sieht sich Medea auch mit einer weiteren möglichen Zukunft ihres Kindes konfrontiert, die ihr genauso dunkel wie die erste erscheint, und zwar, dass das Kind schließlich an seiner Anpassung ans korinthischen Patriarchat scheitern würde. Der Grund könnte eine äußere Diskrepanz sein, denn als „Mischling aus Ost und West“<sup>1361</sup> würde es seinem Aussehen nach immer ein Fremder bleiben. Es müsste folglich wie Medea zwischen zwei Identitäten schwanken und immer an der Grenze zwischen zwei Welten stehen „als kolchischer Grieche, als Mischling, als Halbblut, als Mestize, als Ausländerkind und als Barbar“ (S. 142). Die Arroganz und Verachtung, die die Argonauten einst gegen die „[u]nterentwickelten“ (S. 51) Völker zeigten, würde dann gegen das Kind gerichtet werden. In diesem Sinne würde es kein Täter sein, sondern ein Opfer der patriarchalen Ordnung. Der Grund für die gescheiterte Anpassung könnte auch eine innere Diskrepanz sein, wenn das Kind seinem Vater bzw. der Ideologie seines Vaters entgegenträte. Es würde nicht von der männlichen Gesellschaft toleriert werden, wenn es „Reden gegen den Raubzug und Mordkrieg“ (S. 141) hielte. In diesem Fall würde es also ebenfalls zum Opfer einer Gesellschaft, die jeglichen ‚Irrglauben‘ ausschließt. In dieser Zukunftsvision würde Medeas Kind also entweder äußerlich oder innerlich ein ewiger Außenseiter in Korinth sein und somit unter dem gleichen Schicksal wie seine Mutter leiden. Medeas

---

<sup>1360</sup> Vgl. Kapitel 4.4.

<sup>1361</sup> Liebermann, Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten, S. 11.

innerer Konflikt erreicht hier einen Höhepunkt, als sie mit zwei Übeln konfrontiert wird: Wenn ihr Kind der Nachfolger der patriarchalen Herrschaft würde, würde es zum Täter; wenn es Gegner jener Herrschaft würde, würde es zum Opfer. In einer Welt, die entweder Täter oder Opfer, entweder Sieger oder Verlierer produziert,<sup>1362</sup> hat ihr Kind damit keine Zukunft (vgl. S. 151). Dazu kommt, dass die gescheiterte Beziehung zwischen dem Mann und der Frau einen dauernden Schatten auf das Kind werfen würde. Als Medea ihr Lamento über die zukunftslosen Kinder singt: „Ich singe euch, meine Kinder Klein-Jason Klein-Medea“ (S. 151), sieht sie voraus, dass ihr Kind die tragische Beziehung der letzten Generation, den „ewige[n] Bocksgesang zwischen Mann und Frau“ (S. 153) in sich tragen wird. Sowie Gewalt und Tod sich in der männlichen Geschichte wiederholen, wiederholt sich also auch das Schicksal entweder von Jason oder von Medea an deren Kind. Aus dem Scheitern einer zwischengeschlechtlichen Utopie kann auch das Kind nicht herauskommen, es bleibt vor einer Entweder-Oder-Wahl zwischen Unterwerfung und Unterworfen-Sein. An einen dritten Weg aus diesem Dilemma kann Medea in der korinthischen Phase noch nicht denken.

Vor diesem Hintergrund bedeutet Medeas Entscheidung, das Kind abzutreiben, eine Abwendung vom Kreislauf der Gewalt und eine Flucht vor allen Möglichkeiten der Zukunft, die die patriarchale Ordnung ihr bietet. Mit der Abtreibung vermeidet sie die Entweder-Oder-Logik von Täter und Opfer und weigert sich, als Teilnehmerin dieser mörderischen Ordnung weiter zu leben. Dies ist zugleich eine Negation der männlichen Genealogie und ein Abschied von einer Lebensphase, die von Anpassung und Identitätsverlust geprägt war. Mit der „feministische[n], antipatriarchale[n] Sabotage“<sup>1363</sup> entscheidet sie sich „gegen die Instrumentalisierung ihrer Weiblichkeit als bloßes Mittel zum Machterhalt“<sup>1364</sup>. Zu diesem Zeitpunkt hat Medea jedoch noch keinen Ersatz für die griechische Lebensweise gefunden; sie konzentriert sich auf die Flucht vor dem Patriarchat, auf „den Absturz, den Abschied, den Tod“ (S. 155), hat aber keine Idee für einen möglichen Ausweg. Mit der Abtreibung wird ihre Bindung an die männlichen Ordnung zerstört, an deren Stelle aber kein neues, konstruktives Element tritt. Dies führt zu einem ideologischen Vakuum (ähnlich wie die „leere[.]

---

<sup>1362</sup> Vgl. Wolf, Medea. Stimmen, S. 113: „Auf dieser Scheibe, die wir Erde nennen, gibt es nichts anderes mehr, mein lieber Bruder, als Sieger und Opfer.“ Ihren Hass gegen die patriarchalen Sieger drückt Medea im Libretto der Oper aus mit den radikalen Worten: „Ich hasse eure weiße Haut! / Euer Atem ist der Gestank der Sieger!“ (Liebermann, Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten, S. 11).

<sup>1363</sup> Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 288.

<sup>1364</sup> Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 532.

Mitte“<sup>1365</sup> in Müllers Version), was Medea letztlich auf den Irrweg der Nachahmung des männlichen Zerstörungsmodells führt. Außerdem befürchtet Barbara Feichtinger, dass Haas beim Ersatz des Kindsmords durch Abtreibung Gefahr laufe, vom Leser im Sinne „einer oberflächlichen Gleichsetzung Kindsmord – Abortus“<sup>1366</sup> missverstanden zu werden; in diesem Fall würde ihr Freispruch „ins Leere“<sup>1367</sup> gehen.

Darüber hinaus ist die Abtreibungsszene gekennzeichnet durch einen Kontrast zwischen dem realistisch beschriebenen Abtreibungsprozess und der imaginierten, nur in Medeas Schmerzensschreien geschilderten Todesszene von Kreusa und Kreon. Die Realität und die Einbildung verbindet Medeas brennender Durst nach dem abtreibenden Tee („Ich brenne, Viviane, ich brenne“ (S. 154)). Medeas Schmerzen werden in ihrer Einbildung auf Kreusa und Kreon übertragen, die wie im euripideischen Drama wegen Medeas giftigen Geschenks lebendig verbrannt werden:

„Ich sehe, wie sie leuchtet, Viviane, eine Fackel, eine heiße Sichel, ein Eisen in meinem Körper – Kreusa – es schlägt zu, Viviane, halt meine Hand, komm, komm und gib mir schnell ... sie züngelt, Jason, Kreusa schlägt sich aus deinem Leben, Jason. Sie tötet auch mich. Kreusa, Schwester, halt deinen Vater, er brennt mit dir. – Wir leuchten beide, Kreusa, blau ist das Licht, und unsere Lippen sind violett.“ (S. 154)

Haas ist der Ansicht, es gebe zwar keine weibliche Sprache, aber es gebe „eine Art von weiblicher Wahrnehmung“<sup>1368</sup> und weiblicher Sicht, womit sie ihren Medea-Roman schreiben wolle. In den oben zitierten Worten Medeas lässt sich diese weibliche Wahrnehmung erkennen, wobei sie als eine Verflechtung von Subjektivität und Objektivität, von Traum und Wirklichkeit erscheint. Darin kann der Leser nicht unterscheiden, ob die Ermordung von Kreusa und Kreon tatsächlich stattfindet, oder nur von Medea imaginiert wird.<sup>1369</sup> Medeas objektive Wahrnehmung (brennende

---

<sup>1365</sup> Müller, Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten, S. 79.

<sup>1366</sup> Feichtinger, Medea – Rehabilitation einer Kindsmörderin?, S. 222.

<sup>1367</sup> Ebd., S. 223.

<sup>1368</sup> Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 229.

<sup>1369</sup> In ihrem Gedicht *Nachsommer in Korinth* verwischt Haas weiterhin die Grenze zwischen Mythos und Realität bzw. Vergangenheit und Gegenwart dadurch, dass die Ich-Erzählerin eine Katze für Kreusa hält und sie zündet:

„Meine Heroine, meine Medea. Hier sollst du deine Kinder begraben haben. Dass sie niemand vergisst  
Ich halte sie im Arm. Und uns. Ein letztes Mal

Eine Katze ist mir nachgeklettert. Wir schauen uns nicht an. Ich reiße ihr rotes Fell. *Kreusa*. Ein Schluck Wein aus dem Rucksack, zünde ich sie an  
Das Meer glüht“

Vgl. Haas, Ursula: *Nachsommer in Korinth*. Auf der Tempelanlage der Hera Akraia. In: Haas, Ich kröne dich mit Schnee, S. 59.

Schmerzen bei der Abtreibung) vermischt sich mit ihrer subjektiven Wahrnehmung (Imagination, wie Kreusa und Kreon sterben), was ein wichtiges Merkmal des weiblichen Schreibens ist.<sup>1370</sup> Nach der feministischen Literaturtheorie liegt einer der Unterschiede zwischen weiblichem und männlichem Schreiben darin, dass das erste mehr Wert auf die subjektive Wahrnehmung legt. Virginia Woolf definiert bei ihrem Entwurf einer weiblichen Ästhetik etwa die Realität als Produkt der subjektiven Wahrnehmung statt des Objektiv-Vorhandenen.<sup>1371</sup> Die Grenze zwischen objektiver und subjektiver Wahrheit ist verwischt, wie auch Medea den tatsächlichen Tod des Kindes mit dem eingebildeten Tod von Kreusa und Kreon verbindet. Die brennenden Körper der beiden leidenden Frauen vereinigen sich zu einem symbolischen weiblichen Körper, der die gemeinsamen Leiden aller Frauen symbolisiert. Obwohl Medea die Mörderin von Kreusa ist, verbinden diese gemeinsamen Leiden die beiden Frauen als Geschwister („Kreusa, Schwester“ (S. 154) und als Opfer des Mannes. Zugleich ist es aber auch gerade diese Verschiebung der Verantwortung auf den Mann, die Medea von der Selbsterkenntnis abhält und sie in eine destruktive Richtung führt.

### 4.3 Flucht nach Athen: Vom Hass zum Erwachen

#### 4.3.1 Scheitern der Liebesutopie und destruktiver Männerhass: Medeas Verinnerlichung des patriarchalen Zerstörungsmodells

Die Kapitel nach Medeas Abtreibung lassen sich als eine Odyssee betrachten, in der sie nach der Ablehnung des patriarchalen Modells nach „eine[r] neue[n] Zeit“ (S. 159), einer neuen Lebensweise sucht. In diesem Sinne deckt sich dieser Teil des Romans mit der Medea-Erzählung von Nick, in der es ebenfalls um Medeas Suche nach einem neuen Sinn geht. Der Weg der Suche ist am Anfang nicht geradlinig, denn Medea gerät trotz ihrer Ablehnung des patriarchalen Modells ausgerechnet in das gleiche destruktive Verhaltensmuster wie die griechischen Helden, was bereits mit der Ermordung von Kreusa und Kreon anfängt.<sup>1372</sup>

---

<sup>1370</sup> In ihrem Gedicht *Ein Gedicht entsteht* beschreibt Haas den Prozess des literarischen Schaffens aus Sicht der Frau. Mit der sich wiederholenden Formulierung „ein neuer Versuch“ wird nicht nur die Schwierigkeit, sondern auch die Ausdauer beim weiblichen Schreiben dargestellt (vgl. Haas, Ursula: Ein Gedicht entsteht. In: Ursula, Haas: Itimads Klagen. Abzurufen unter <http://www.poetessa.de/files/Poetessa/PDF/itimadsklagen.pdf> (letzter Zugriff am 5.12.2014).

<sup>1371</sup> Vgl. Kapitel 2.2.2.

<sup>1372</sup> Bemerkenswert ist, dass Jason in der Opern-Version nicht Kreusa, sondern König Kreons Sohn liebt, der ebenfalls Kreon heißt. Es handelt sich hier also um eine homosexuelle Beziehung, wobei Jason in Kreon seine

Im Roman kommt Kreusa allein als Statistin ohne Charaktertiefe vor, wird aber mehrmals als „Kreusa, das Mädchen“ (S. 148) bezeichnet, was auf ihre körperliche und geistige Unreife hinweist. Im gewissen Sinne gilt sie als Spiegelbild von Medeas „frühere[m] Selbst“<sup>1373</sup>. Das ängstliche Mädchen, das noch mit Puppen spielt (vgl. S. 148-149), fungiert zugleich selbst als Puppe der Männer, d.h. ihres Vaters und Jasons. Kreusas Ehe mit Jason wird von den beiden mächtigen Männern manipuliert, um deren Macht zu sichern (vgl. S. 146). Das Mädchen, das nichts von der Liebe weiß, ist sowohl ihrem weiblichen Selbst als auch den Männern fremd (vgl. S. 148-149). Eine solche Frau stellt keine echte Rivalin für Medea dar; in jeder Hinsicht ist sie unschuldig an Jasons Untreue. Aber Medea tötet sie trotzdem, wobei ihr Tod nur in Medeas Monolog erwähnt wird (vgl. S. 156, 158). Auch nach dem Mord an Kreusa, als in Medea lange verdrängte Schuldgefühle für ihre früheren Opfer wie Apsyrtos und Pelias aufkommen (vgl. S. 158),<sup>1374</sup> lehnt sie immer noch jegliches Mitleid für das Mädchen ab (vgl. S. 156). Stattdessen beschuldigt sie Kreusa, für den Tod ihres Kindes, die Zerstörung ihrer Liebesbeziehung mit Jason und sogar für die Aufrechterhaltung der patriarchalen Herrschaft verantwortlich zu sein:

Kreusa, diese Schwäche, diese Armseligkeit. [...] Ich hasse dich, ich hasse dich! – Du bist schuldig, Kreusa, Du hättest dich verweigern müssen. – Ist es nicht unser Recht, das Recht der Opfer, der Frauen, sich zu verweigern? – Ja, unser Auftrag ist es, Kreusa, uns immer dann zu verweigern, wenn Gewalt und Schuld, wenn eine böse Zukunft droht. Du hast mich gezwungen, mein Kind zu töten! Hast mein Leben mit Jason zerstört, hast uns – Jason und mich aufgeben müssen, du gabst diesem fremden, griechischen Land recht (S. 156-157).

In dieser leidenschaftlichen Anklage, die von bitterem Hass geprägt ist, zeigt sich die Tatsache, dass Medea den Hass gegen sich selbst auf die schwächere Kreusa projiziert hat. In ihrem Unterbewusstsein weiß Medea, dass es eigentlich sie selbst ist und nicht Kreusa, die sich „Gewalt und Schuld“ (S. 157) nicht verweigert und zur Verfestigung des griechischen Patriarchats beigetragen hat. Diese Verantwortung gesteht sie sich aber nicht ein, sondern verschiebt sie auf ein anderes Opfer – eine schwache Frau, die nicht mehr in der Lage ist, sich zu rechtfertigen. Medea gibt also „ausgerechnet ihrem Opfer die Schuld an den eigenen Untaten“<sup>1375</sup>, was nach Steskals Ansicht „nicht nur

---

Liebe zu Griechenland findet. Medeas Rache richtet sich foglich auch gegen dieses „Püppchen Kreon“ statt gegen Kreusa (vgl. Liebermann, Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten, S. 11-14).

<sup>1373</sup> Lü, Medea unter den Deutschen, S. 239.

<sup>1374</sup> Vgl. Kapitel 4.2.3.

<sup>1375</sup> Lü, Medea unter den Deutschen, S. 239.

unangemessen, sondern moralisch fragwürdig<sup>1376</sup> ist. Dieser ungerechte Angriff auf die Schwächeren des eigenen Geschlechts entspricht Cixous' These, dass die Männer zu ihrem eigenen Zweck die Frauen zum Kampf gegeneinander treiben. Dabei wird die weibliche Solidarität zerstört und die Frauen werden ohnmächtig gemacht gegenüber dem stärkeren Geschlecht.<sup>1377</sup> Die Projizierung ihres Hasses auf Kreusa gilt deshalb als Anfang von Medeas Irrweg der Anwendung des patriarchalen, zerstörerischen Modells. Verblendet von ihrem Hass, sieht sie keinen Ausweg aus dem Täter/Opfer- oder Sieger/Verlierer-Dualismus. Versucht Haas, Medea auf diese Weise von ihrem Mord an Kreusa freizusprechen, bleibt sie damit wie schon im Hinblick auf die Morde an Apsyrtos und Pelias doch zumindest teilweise unerfolgreich. Ihr Freispruch gerät „mit der Ermordung Kreusas in ernsthafte begriffliche Schwierigkeiten“<sup>1378</sup>.

Medeas Hinwendung zum patriarchalen Schwarz-Weiß-Modell ist auch auf das Scheitern ihrer Liebesutopie zurückzuführen. Haas typisiert Jason als Vertreter der Vernunft, während Medea die Magie, also das weibliche Unbewusste bzw. das Gefühl verkörpert (vgl. S. 158). Mit ihrer Liebe hat Medea „sich Jason ausgeliefert“ (S. 175), ihre eigene Identität aufgegeben und sich dem fremden, männlichen System angepasst. Sie empfindet das Männliche nicht „als etwas Fremdes“ (S. 175), sondern als ihre eigene Identität, mit der sie die „weiblichen Grenzen [...] spreng[t]“ (S. 175) und versucht, durch völlige Hingabe und durch die Übernahme des männlichen Prinzips ihre Utopie einer harmonischen Liebe zu erreichen. Dies mag ein weit verbreitetes Phänomen bei Frauen in einem patriarchalen System sein, muss aber wegen des Ungleichgewichts zwischen den männlichen und weiblichen Elementen scheitern. Als Medea erkennt, dass Vernunft und Gefühl wie Zypresse und Ahorn „nicht im Schatten des anderen“ (S. 158) wachsen, gesteht sie sich die Unmöglichkeit einer friedlichen neuen Welt zwischen Mann und Frau (vgl. S. 157) mit einem starken, dominierenden Mann und einer abhängigen, sich anpassenden Frau ein. Auch die Begründung der weiblichen Hingabe, d. h. „das Große, das Besondere“ (S. 174) des Mannes, ist demnach lediglich eine Illusion, die aus der Selbsttäuschung und der Projektion eigener Ideale der Frau entsteht. Haas verwendet das anachronistische Bild der gekreuzigten Frau, die „[g]eschlagen, bespuckt, durchlöchert“ (S. 158) ist, um die

---

<sup>1376</sup> Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 290.

<sup>1377</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1.

<sup>1378</sup> Lü, *Medea unter den Deutschen*, S. 239.

Folgen der bedingungslosen weiblichen Hingabe und des männlichen Verrats zu veranschaulichen. Auf der anderen Seite wird jedoch angedeutet, dass die gedemütigte Frau wie Christus die Hoffnung auf Erlösung trägt.<sup>1379</sup> Trotz ihrer Fehler und ihrem Scheitern gibt Medea ihre Suche nach einer besseren Welt nicht auf, die sich als eine Erlösung der Menschheit aus dem Kreislauf der Gewalt erweisen könnte. Wie die ebenfalls anachronistisch zitierten Zeilen von Lermontow andeuten, symbolisiert Medeas Odyssee den Idealismus der Menschheit bei ihrer Suche nach einer Versöhnung zwischen dem männlichen und dem weiblichen Prinzip und damit die Hoffnung auf eine bessere Zukunft: „Woher? Wohin? Warum? ... Kein Mensch vermag's zu künden!“ (S. 166). Aber „fest war sein Streben, sein Glauben an die Welt und an ein andres Leben“ (S. 166).

In dieser Phase des Romans ist Medea aber noch damit die von ihrem Ziel der Versöhnung entfernt, da sie sich – wie eben erläutert – zum patriarchalen Modell hingewendet hat. Die weibliche Destruktivität, die aus einem solchen Machtmissbrauch resultiert, erweist sich der männlichen Zerstörung ebenbürtig. Dies belegt Haas durch die Einführung der Figur des Herakles, der lebenslang unter Heras Verfolgung leidet, seine Kinder wegen einer List der Göttin mit eigenen Händen erwürgt und daher in den Wahnsinn gerät (vgl. S. 160-161). Im Text ist es deutlich, dass Herakles als Spiegelbild von Medea konzipiert ist: Beide sind Opfer der Gewalt und „Machtgier“ (S. 162), die sie zum Kindsmord zwingen. Beide versuchen, ihre Abhängigkeit von der dominierenden Macht mit dem Kindsmord zu beenden, geraten aber dadurch in einen noch tieferen Wahnsinn – sei es wie bei Herakles' Wahnsinn im wörtlichen Sinne, sei es wie bei Medea Wahnsinn in der Form eines blinden Hasses. Nur die Geschlechterrollen sind in den beiden Fällen umgekehrt: Während Medea Opfer der männlichen Machtgier ist, wird Herakles zum Opfer der „Machtgier der Frau, der Mutter, d[er] Kälte der Frau“ (S. 162). Durch Medeas Vorwurf, die weibliche Machtgier sei destruktiv, betont Haas ihre Position, dass Frauen nicht unbedingt die Opferrolle, Männer nicht unbedingt die Täterrolle zugeschrieben werden kann. Gibt es eine Umkehrung der Rolle, können Frauen genauso zerstörerisch wie Männer sein. Daher bezeichnet Medea Jason als „die männliche

---

<sup>1379</sup> Lü kritisiert die Anachronismen in Haas' Roman als „gebrochene Aktualisierung“: „[D]er Text läßt bald eine ‚antike‘, bald eine ausgesprochen moderne Erzählmanier erkennen“ (vgl. ebd., S. 236). Messerschmidt und Peters sehen darin vielmehr einen „Verfremdungs-Effekt“. Er „zerstört die Illusion der bloßen Nachahmung des antiken Kontextes und öffnet den Raum für eine Jahrhunderte und geographische Grenzen überschreitende Problematik“ (vgl. Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 531).

Hera“ (S. 162) und Herakles als „mein[en] Bruder, mein[en] Opferfreund“ (S. 162); die Parallele zwischen den beiden Paaren warnt vor der dunklen Seite der weiblichen Macht. Das scheint fast eine Vorhersage von Medeas späterem Verhalten zu sein, die die instrumentalisierende und manipulierende Weise von Hera kopieren wird. Zwar ist Medea in der Lage, Herakles' Wahnsinn zu heilen und die Notwendigkeit zu erkennen, die Abhängigkeit von der unterdrückenden Macht seiner Frau zu „durchtrennen“ (S. 162), ihren eigenen Wahn erkennt sie jedoch nicht. Mit ihrem radikalen Hass tendiert sie dazu, eine zweite Hera bzw. ein zweiter Jason zu werden.

Medeas unvernünftiger Hass gegen alle Männer, der sie zu einer „Amazone“ (S. 174) bzw. zu einer radikalen Männerhasserin werden lässt, erinnert nicht nur an Hera und Jason, sondern auch an Kirke,<sup>1380</sup> die Haas als „eine destruktive ‚Hexe‘“<sup>1381</sup> bezeichnet. Unbewusst nähert sie sich Kirkes Muster an, nachdem sie wie jene von ihrem geliebten Mann verletzt wird. Wie Kirke überträgt sie ihren Hass gegen Jason „auf alle Männer“ (S. 174) und sieht keine Alternative, als die männliche Vernichtung und Instrumentalisierung mit gleicher Vernichtung und Instrumentalisierung zu rächen. Damit gerät sie unbewusst in den gleichen Kreislauf der Gewalt, der ständig Opfer fordert – ein Zustand, der noch schlimmer und gefährlicher als ihre patriarchale Assimilation ist. Die zwei männlichen Opfer, die Medea für ihre Rache an den Männern instrumentalisiert, sind Aigeus und Medos, also ihr zweiter Mann und ihr eigener Sohn. Aigeus, der Medea als König von Athen Zuflucht bietet, ist für sie nur ein „verkrampfte[r] und lächerliche[r] Mann“ (S. 169), der überhaupt keine Liebe in ihr weckt. Lediglich aus Männerhass versucht sie, Aigeus zur Ehe zu verlocken. Wie Jason sie damals zum Objekt gemacht hat, wendet sie nun selbst aus Rache die gleiche Methode auf ihren zweiten Mann an; Aigeus ist für sie das „Objekt, gegen das sie bereit war, ihren Haß zu wenden“ (S. 169). Wie Kirke möchte sie nun alle Männer zerstören, während ihre radikale Liebe sich in radikalen Hass verwandelt (vgl. S. 173). Diesen verblendeten, destruktiven Zustand veranschaulicht Haas mit der Beschreibung, dass Medea „in einem schwarzen Graben stehen“ (S. 169) will, der ihre dunklen Gedanken symbolisiert: Der schwarze Graben des Hasses und der Vernichtung ist genau der Schatten des griechischen Patriarchats, dem Medea sich mit der Abtreibung entziehen will.

Bei ihrer Ehe mit Aigeus instrumentalisiert Medea nicht nur den Mann, sondern

---

<sup>1380</sup> Vgl. Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 289.

<sup>1381</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 149.



auch sich selbst. Sie präsentiert sich als „schöne, blasse Frau“ (S. 170), um sich auf die griechische Ästhetik einzustellen; sie täuscht Zartheit und Unmündigkeit vor (vgl. S. 170), damit die Männerwelt ihr zerstörerisches Ziel nicht erkennt. Auf diese Weise instrumentalisiert sie sich freiwillig nach den männlichen Maßstäben und lässt diese über sich herrschen. Ihre Ähnlichkeit mit Kirke wird um so deutlicher, als sie zur Verführung des Aigeus den gleichen grünen Chiton anzieht, den Kirke damals getragen hat (vgl. S. 57). Die grüne Farbe, die eigentlich auf die Natur, das Leben und die matriachale Utopie hinweisen soll, kommt an dieser Stelle fast zu einer ironischen Brechung vor und zeigt, wie entfremdet Medea nun von ihrem ursprünglichen Ideal geworden ist. Bei der anschließend geschilderten erotischen Szene zwischen Medea und Aigeus lässt sich außerdem die enge Verbindung zwischen Lust und Tod ablesen (vgl. S. 173), was an Jahnns Medea-Drama erinnert.<sup>1382</sup> Während Aigeus Lust verspürt, ist Medea vom Gefühl des Todes besessen: Sie spürt „den Tod kommen“ (S. 173) und stellt fest, „[n]ur in ihrem Tod hätte sich ihre Liebe zu Jason erfüllt“ (S. 172). Da die männliche Herrschaft oft mit der Neigung zu Tod und Nekrophilie verbunden ist,<sup>1383</sup> lässt sich Medeas Todesgefühl auch als Anzeichen der Verinnerlichung des männlichen Modells deuten.

Es wäre jedoch einseitig, Aigeus nur als Opfer Medeas zu betrachten. Bei ihm und Medea handelt es sich vielmehr um ein gegenseitiges Ausnutzen, denn der König heiratet Medea nur, um ein Kind zu bekommen (vgl. S. 170). Er strebt sogar durch das Hochzeitsessen an, dass Medea „möglichst in der ersten Nacht schon schwanger würde“ (S. 172). Aigeus' verzweifelte Sehnsucht nach einem Nachfolger korrespondiert mit Jasons Betrachtung seines ungeborenen Kindes bei Medeas erster Schwangerschaft; in beiden Fällen geht es um die „männliche[.] und königliche[.] Panik“ (S. 169) im Patriarchat, da hier die Nachkommen sowohl für die Fortsetzung der patriarchalen Herrschaft als auch für die Fortschreibung der männlichen bzw. väterlichen Genealogie unentbehrlich sind. Für den Mann symbolisiert ein Kind alle wichtigen Elemente des Patriarchats: „Glück, Zukunft, Fortschritt, Erfolg, Macht“ (S. 176). Daher ist Medea für Aigeus nichts anderes als eine Gebärmaschine, wie es auch bei den korinthischen Frauen der Fall ist; auch im patriarchalen Athen führen die Frauen ein isoliertes Leben im Serail und sind auf den Haushalt beschränkt (vgl. S.

---

<sup>1382</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>1383</sup> Vgl. Gerdzen/Wöhler, Matriarchat und Patriarchat in Christa Wolfs *Kassandra*, S. 24-25. Vgl. dazu auch Kapitel 2.2.1.

173). Mit der gegenseitigen Ausnutzung wird folglich ein pseudo-idealistischer Zustand erreicht, in dem Medea sich als „Vorbild einer griechischen Frau“ (S. 173) mit bester Anpassungsfähigkeit präsentiert, womit Aigeus zufrieden ist. Das scheinbar ideale Verhältnis der beiden im patriarchalen Sinne ist jedoch de facto höchst instabil, weil Medea ihren Zerstörungsdrang gegen alle Männer nicht aufgeben hat.

Die Art und Weise, auf die Medea ihren Sohn instrumentalisieren will, ist ambivalent. Denn einerseits wünscht sie sich, dass ihr Sohn die patriarchale Macht übernimmt, zum König von Athen wird und somit die Kraft besitzt, ihre gewünschte Rache „auf das ganze Land [zu] übertragen“ (S. 174). Das heißt, der Sohn soll Nachfolger der männlichen Genealogie und Teil des Kreislaufs der Gewalt werden.<sup>1384</sup> Andererseits hofft Medea aber, dass der Sohn eine Androgynität in sich trägt und „beide Geschlechter in sich vereinigt[.]“ (S. 174). Er soll also eine Synthese vom männlichen und weiblichen Prinzip sein und die Sympathie gegenüber „de[n] Unterdrückten, de[n] Schwachen und de[n] Gedeimühten“ (S. 174) empfinden. Einerseits soll er auch ‚weibliche Merkmale‘ in seinen männlichen Zügen tragen, andererseits soll er skrupellos die Männer vernichten und somit für die geopferten Frauen Rache üben. Diese Vision Medeas von ihrem Sohn ist ein unrealisierbares Paradox, das meines Erachtens auch die ambivalente Haltung der Autorin gegen die Lösung des Problems der zwischengeschlechtlichen Beziehung zeigt. Denn Medeas Hoffnung, ihr Sohn werde zugleich vernichtender Rächer und Vertreter für „Verständigung zwischen Okzident und Orient, der Neuen und der Alten Welt“ (S. 184), ist wegen der Inkompatibilität der beiden Identitäten unmöglich. Wenn der Sohn die patriarchale Linie verfolgt und alte Gewalt mit neuer Gewalt bekämpft, kann er die Aufgabe der Versöhnung zwischen Mann und Frau, Vernunft und Gefühl, Kultur und Natur nicht erfüllen. Es ist unmöglich, zugleich die Rolle des Zerstörers und des Aufbauers, des Unterdrückers und des Widerstandskämpfers zu spielen. Der Zwiespalt zwischen beiden wird Medos Untergang bereiten, wie er auch den Untergang von Medeas Liebesutopie initiiert hat. Erst als Medea zu einem späteren Zeitpunkt den Wunsch nach Rache und Vernichtung aufgibt und den Sohn in die Richtung der Androgynität und Synthese führt, sieht sie die Möglichkeit für die Verwirklichung ihres Ideals.

---

<sup>1384</sup> In dieser Instrumentalisierung des Medos sieht Steskal „eine spiegelbildliche Anpassung Medeas an das männliche, an zweckrationaler Instrumentalisierung sowie an Macht- und Erfolgsstreben orientierte Denken“ (Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 290).

Zum letzten Mal wendet Medea das destruktiv-männliche Modell an für ihren scheiternden Versuch, Aigeus' früheren Sohn Theseus zu ermorden. Sowohl Medeas Motive als auch die Schilderung der Szene scheinen wenig überzeugend, denn gerade vor dieser Szene hatte Medea angefangen, aus dem Schatten ihrer Rachsucht herauszutreten und über ihre ungewollte Wiederholung des patriarchalen Modells nachzudenken (vgl. S. 181-183). Nur die Tatsache, dass Aigeus Theseus als seinen Nachfolger gegenüber Medeas Sohn Medos bevorzugt, wird nachvollziehbar, weil jener als griechisches „Vollblut“ (S. 186) gilt. Dies stellt ein Hindernis für Medeas ambivalenten Plan dar, ihren Sohn zum Nachfolger der männlichen Gewalt zwecks für die Versöhnung zwischen Mann und Frau zu machen. Hierin liegt also einer der Faktoren, die Medeas Vernichtungsdrang ein Ende setzen. Wichtigere Gründe resultieren aber aus ihrem Nachdenken über die eigene Rolle, die im nächsten Kapitel diskutiert werden sollen.

#### 4.3.2 Medeas Erwachen: Anfang der Suche nach der Synthese

Medeas Sohn Medos gilt als den wichtigsten Faktor, der Medea aus dem tödlichen Kreislauf der Gewalt und Rache befreit. Im tiefsten Abgrund von „Haß und Niederlage“ (S. 176) geboren,<sup>1385</sup> ist er schließlich in der Lage, Gewalt und Hass zu neutralisieren. Daher läßt er sich im Roman als Vertreter des ‚Prinzips Hoffnung‘ ansehen, der die Bestrebungen der Menschheit gegen die dunkle, vernichtende Kraft nach einer helleren Zukunft symbolisiert.

In der Erziehung von Medos spiegeln sich die Unterschiede zwischen der männlichen und der weiblichen Kultur wider. Medea und Viviane singen dem Kind „Kinderlieder aus ihrer kolchischen Heimat“ (S. 179), erzählen ihm Geschichten von Kolchis und beschreiben ihm die üppige kolchische Natur. Durch die Lieder lernt das Kind sogar einige kolchische Wörter (vgl. S. 179). Infolgedessen entwickelt Medos eine Neugier auf die kolchische Natur und insbesondere auf Leonidas (vgl. S. 180), der als einer der Vertreter des matriarchalen Systems gilt.<sup>1386</sup> Er interessiert sich auch für die kolchische Blumen, die er vergeblich in der athenischen Umgebung sucht (vgl. S. 180). Die kolchischen Blumen, vor allem die Herbstzeitlose, weisen auf Medeas ursprüngliche Identität hin, die mit der Natur und dem weiblichen Unbewussten eng

---

<sup>1385</sup> Vgl. Feichtinger, *Medea – Rehabilitation einer Kindsmörderin?*, S. 221.

<sup>1386</sup> Vgl. Kapitel 4.1.1.

verbunden ist.<sup>1387</sup> Seit ihrer Instrumentalisierung der Natur und ihrer Anpassung an das griechische Patriarchat hat sie sich Schritt für Schritt von dieser Identität entfremdet, und zwar so sehr, dass Medea sich nach ihrem Abschied von Kolchis kaum an ihre Heimat und ihre Kindheit erinnern kann.<sup>1388</sup> Medos' Neugier sorgt jedoch dafür, dass „in Medea die fast vergessenen Bilder der Kindheit auftauchen“ (S. 180). Dabei symbolisieren die zurückgekehrten Kindheitserinnerungen den Beginn von Medeas Zurückfinden zu ihrer weiblichen Identität, die letztlich einen wesentlichen Beitrag zu der Aufgabe ihres radikalisierten Männerhasses leisten wird.

Darüber hinaus ist es auffallend, wie sehr die Erziehungsweise von Medea und Viviane durch ihre Mündlichkeit gekennzeichnet ist. Sowohl Liedersingen als auch Geschichtenerzählen finden in mündlicher Form statt. Dabei lernt das Kind die kolchischen Wörter auch nicht in der Schriftsprache, sondern in umgangssprachlicher Form. Hier lässt sich eine Verbindung zur feministischen Theorie ziehen, nach der die Mündlichkeit als wichtiges Merkmal der weiblichen Kultur gilt, während die männliche Kultur von der Schriftlichkeit geprägt ist.<sup>1389</sup> Christina von Braun verbindet z. B. die mündliche Kultur mit der weiblichen Einheit von Körper und Geist, Natur und Kultur, Glauben und Denken, während ihr zufolge die Entstehung der Alphabetschrift den Anfang der männlichen Dominanz markiert.<sup>1390</sup> Mit der mündlichen Erziehung und dem Kontakt zur Natur, die das Gefühl statt der Vernunft betont, werden also weibliche Elemente in Medos' Kindheit eingebracht, was Medeas Wunsch entspricht, seine Androgynität zu fördern.<sup>1391</sup> Dies bildet auch die Grundlage für Medos' Zukunft als Synthese zwischen dem männlichen und dem weiblichen Prinzip, was unmöglich schiene, wenn er nur die griechische Erziehung erhielte. Die Unterschiede zwischen den verschiedenen Erziehungsweisen werden deutlich, wenn man Medos' Erziehung aus der väterlichen Seite betrachtet:

Aigeus überprüfte, wie Medos wuchs, stellte ihm Fragen, um herauszufinden, ob er klug zu werden verspräche. Mit dem Rechenbrett Abakus übte er Zahlen und Rechenspiele und auf der wachsbüchernen Holztafel das Schreiben mit dem Griffel. Medos entwickelte sich zu einem griechischen Musterknaben (S. 179).

In Aigeus' Erziehungsweise zeigt sich eine Bevorzugung der Schriftlichkeit und

---

<sup>1387</sup> Vgl. Kapitel 4.1.2.

<sup>1388</sup> Nur Einmal, und zwar nach dem Verrat Jasons, erinnert Medea sich an die Heimat. Vgl. Kapitel 4.2.5.

<sup>1389</sup> Vgl. Kapitel 2.2.2.

<sup>1390</sup> Vgl. ebd.

<sup>1391</sup> Vgl. Kapitel 4.3.1.

Kalkulation, bei welcher die „Kopfebene“<sup>1392</sup> hervorgehoben wird. Das Rechenbrett und die Holztafel, die also die Mathematik und die Schrift symbolisieren, repräsentieren das Ideal der männlichen Erziehung – das Abstrakte, das Verfestigte, die Vernunft. Auch die Erwartung, dass das Kind klug werden soll, stellt die Wichtigkeit des Bewussten und des Intelligenten in den Vordergrund.

Trotz der stereotypen Verknüpfung des Mannes mit der Vernunft und der Frau mit dem Gefühl lässt sich am Beispiel von Medos beweisen, dass es die Möglichkeit gibt, die beiden Elemente zu vereinigen. So wird Medos zwar unter dem starken Einfluss der patriarchalen Umgebung zu einem „griechischen Musterknaben“ (S. 180), aber er interessiert sich mehr für die durch Lieder, Geschichten und Natur repräsentierte weibliche Mündlichkeit und für Gefühle als für die „Schriften und Kriegsberichte[.] Griechenlands, die der Vater für die wichtigste Lektüre des Sohnes hielt“ (S. 180). Die Diskrepanz und die Konflikte, aber auch die Möglichkeit zur Vereinigung beider Weltanschauungen hinterlassen ihre Spuren in dem Kind – gerade weil Medos noch ein Kind ist, repräsentiert er die offene Zukunft mit all ihren Möglichkeiten. Berücksichtigt man in diesem Kontext Blumenbergs Ansicht, dass die Mündlichkeit die frühere, flexiblere und unselektierte Phase des Mythos vertritt, während Schriftlichkeit die spätere, verfestigte und selektierte Phase des Mythos repräsentiert,<sup>1393</sup> so lässt sich Medos' Bevorzugung der Mündlichkeit als Tendenz deuten, zur früheren, variantenreicheren Schicht des Mythos zurückzukehren und sich von der dogmatisierten, im gewissen Sinne von der männlichen Herrschaft entstellten Version des Mythos zu distanzieren. In diesem Sinne symbolisiert Medos zugleich Vorausschau und Rückblick; seine Bevorzugung korrespondiert mit Medeas Entscheidung, zugleich (ins Matriarchat der Heimat) zurückzukehren und sich (mit der Suche nach einer alternativen Zukunft) fortzubewegen.

Für Medeas radikalen Männerhass und Vernichtungsdrang dient ihr Sohn als „[d]ie größte und beste Ablenkung“ (S. 181), da er sie zum Nachdenken über das Thema Liebe und Hass zwingt. In ihrer Sorge, dass ihr eigener Hass und die Instrumentalisierung ihres Sohnes als Mittel der Rache ihn entweder zum Mitläufer oder zum Opfer des patriarchalen Systems machen werde (vgl. S. 177, 182), erkennt Medea schließlich die Paradoxie ihres Rachplans.<sup>1394</sup> Im ersten Fall wird der Sohn

---

<sup>1392</sup> Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 228.

<sup>1393</sup> Vgl. Kapitel 2.1.3.

<sup>1394</sup> Vgl. Kapitel 4.3.1.

nur Hass und keine Liebe kennen (vgl. S. 177), was ihn zu einem der ‚Helden‘ macht, deren Heldentaten wie im Falle der Argonauten allein auf Verbrechen und Mord beruhen. Damit schreibt er das männliche Heldenepos fort, in dem die Schwachen den Helden zum Opfer fallen. Im letzten Fall würde der Sohn Medeas eigenes Schicksal teilen (vgl. S. 177) und zum Objekt der Instrumentalisierung, zum Opfer der gewalttätigen Helden werden. Er muss entweder die anderen vernichten oder von anderen vernichtet werden (vgl. S. 182). Diese Einsicht befreit Medea vor der Verblendung und führt zu ihrem Erwachen aus dem Entweder-Oder-Dilemma. Brüderlichkeit und Verbundenheit mit dem Kind fühlend vor „der gemeinsamen Gefahr“ (S. 177) seiner Opferung, lehnt Medea die Wiederholung der patriarchalen Muster ab und vermeidet damit, das Täter-Opfer-Verhältnis zwischen Jason und ihr auf die nächste Generation zu übertragen. Zwischen den beiden Zukunftsmöglichkeiten ihres Sohnes, Held zu sein oder Lieben zu können, wählt sie die letztere, denn „Held sein und Lieben geht nicht zusammen. Held sein und Lieben widerspricht sich von Natur aus. Held sein und Lieben heißt allein sein, aber auf zwei getrennten Schiffen“ (S. 183). Diese Behauptung erinnert leicht an die Abschiedsszene zwischen Cassandra und Aeneas in Wolfs Cassandra-Erzählung, wo die Protagonistin sich weigert, mit ihrem Geliebten aus Troja zu fliehen. Denn Cassandra ist ebenfalls klar, dass Aeneas nach seiner Flucht ein typischer Held werden wird, deren Taten ruhmhaft in die männliche Geschichte eingehen werden – und einen solchen Helden kann sie nicht lieben.<sup>1395</sup> Sowohl Medea als auch Cassandra kennen also die wahren Übel hinter der Kulisse des heldenhaften Mythos. Durch ihre Verweigerung entziehen sie sich der männlichen Heldengeschichte, in der Hass und Zerstörung herrschen und immer neue Opfer gefordert werden. Insbesondere wenn man die immer deutlicher werdenden Einflüsse des patriarchalen Systems auf Medos bemerkt, erscheint Medeas Erwachen gerade noch rechtzeitig. In seiner Konkurrenz mit Theseus verwendet das Kind nämlich bereits die Sieger-Verlierer-Theorie und fordert für den eigenen Sieg Theseus als Opfer. Dabei ist er zielstrebig, kalt und ambitiös wie jeder griechische Held: „Medos, der Held. Wie er plötzlich nach einem Opfer schrie. [...] Nur das Ziel im Auge, nämlich der Größte zu sein, der Mächtigste. Wie auch immer, er wollte siegen“ (S. 184). Medos’ gefährliche Entwicklung zum ‚Helden ohne Liebesfähigkeiten‘ wird mit Medeas Abschied von Athen unterbrochen.

---

<sup>1395</sup> Vgl. Wolf, Cassandra, S. 156: „Bald, sehr bald wirst du ein Held sein müssen. [...] Einen Helden kann ich nicht lieben. [...] Gegen eine Zeit, die Helden braucht, richten wir nichts aus“.

Die Reise nach Kolchis ermöglicht es ihm, die im patriarchalen Athen gewissermaßen verdrängten weiblichen Elemente in sich weiter zu entwickeln, um sie schließlich in eine Balance mit seiner griechischen Erziehung zu bringen. Wie zuvor dargestellt, birgt sein Verlassen der heldischen Bahn für ihn die Möglichkeit einer alternativen Zukunft außerhalb der männlichen Genealogie. Darauf wird Medeas bzw. Haas' Ideal projiziert, nach einer Synthese zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen zu suchen.

#### **4.4 Rückkehr nach Kolchis: Versöhnung oder Resignation? Medea als „Mond und Sonne“<sup>1396</sup> und Medos als Symbol der Vereinigung**

Haas erklärt in einem Interview, dass das Ende ihres Medea-Romans die gegenseitige Annäherung des Unbewussten und des Bewussten zeige – „So schließt ja das Buch: Medea ist Mond *und* Sonne“<sup>1397</sup>. Nach Haas' Ansicht hat Medea also im letzten Teil des Romans ihre Suche nach der Synthese zwischen dem männlichen und weiblichen Prinzip erfolgreich zum Abschluss gebracht. Meines Erachtens aber befinden sich sowohl Medea als auch Medos noch auf einem langen Weg zu diesem Ziel;<sup>1398</sup> ihre Reise mag zwar einen positiven Zweck haben, ist aber nicht selten von negativen Elementen wie Identitätsverlust und Resignation begleitet. Hingegen scheint auch die Schlussfolgerung Steskal's zu einseitig, dass Medea am Ende des Romans einfach eine hoffnungslose Regression zu dem „vorzivilisatorisch[en] Alt[en]“<sup>1399</sup> durchführe und daher die von Haas erstrebte „Bewußtseinsentwicklung“<sup>1400</sup> und weibliche Emanzipation verfehle.<sup>1401</sup>

Bereits beim ersten Blick auf die kolchische Küste wird die Möglichkeit einer Synthese angedeutet: Im matriarchalen Land wird die Grenze zwischen gegenüberstehenden Momenten verwischt, die zu einer harmonischen Ganzheit vereint werden: „Tag und Nacht begegneten sich in einer Zeit. Schnee und Regen trafen Sonne und Mond“ (S. 187). Neben dem Hinweis auf die angestrebte Synthese zeigt diese wissenschaftlich unmögliche Szene die matriarchale Zeitlosigkeit, die die

<sup>1396</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 146.

<sup>1397</sup> Ebd.

<sup>1398</sup> Steskal ist hingegen der Meinung, dass die von Haas gewollte Synthese aus dem Roman nicht zu ersehen ist (vgl. Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 292).

<sup>1399</sup> Ebd.

<sup>1400</sup> Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 225.

<sup>1401</sup> Vgl. Lü, Medea unter den Deutschen, S. 241.

Natur in einem zyklischen Rhythmus hält,<sup>1402</sup> und weist zudem auf Medeas zyklische Laufbahn vom Matriarchat zum Patriarchat und wieder zurück zum Matriarchat hin. Nachdem sie die zwei sich gegenüberstehenden Zivilisationen und an ihrer Grenze den Konflikt zwischen dem Männlichen (Sonne/Tag) und dem Weiblichen (Mond/Nacht) erlebt hat, ist sie nun in der Lage, eine versöhnliche Lösung für den Konflikt zu suchen. In ihrer Aussage, dass ihre Rückkehr genau in die „Aufbruchzeit ihrer Herbstzeitlosen“ (S. 188) falle, und dass es sich für sie um eine „Heimkehr in das Federkleid der Kindheit“ (S. 188) handele, deckt sich ihre geographische Rückkehr (nach Kolchis) mit der zeitlichen Rückkehr (in die Kindheit). Beide stellen Medeas Verbindung mit dem Matriarchat und ihrem weiblichen Selbst wieder her, die seit ihrem Aufbruch nach Griechenland unterbrochen war. Sie ist nun wieder im Schoß der Natur und der Erde, was ihr die „Todesangst“ (S. 191) vor der männlichen Gewalt nimmt und in das Leben zurückbringt:

Sie hockte in ihrem Blätter- und Lakenkleid auf dem moosigen Boden und legte sich langsam mit angezogenen Beinen auf die linke Seite. Sie schloß die Augen und roch das Grün um sich. Ihr Herzgeläute. Das Glück der steinernen Kiste (S. 191-192).

Im hier beschriebenen engen Kontakt mit der Erde und dem Einssein mit der Natur läßt sich eine Parallele zu Medeas erstem Naturerlebnis in ihrer Kindheit ziehen, als ihr weibliches Bewusstsein in einer ähnlichen Situation erwacht.<sup>1403</sup> Auch die innere Ruhe, die sie lange nicht erfahren hat, kehrt in ihr „altes, trauriges Herz“ (S. 191) zurück, so dass die Erwähnung von Jasons Namen bei ihr statt der früheren Wut und Rachsucht nur ein leichtes Lachen veranlasst (vgl. S. 190). Es scheint, als ob Medea einen Kreislauf durchlaufen hätte und zu ihrem Ausgangspunkt zurückgekehrt wäre. Es ist jedoch einseitig, dabei von einer einfachen Rückkehr in die Vergangenheit zu sprechen,<sup>1404</sup> denn in Medea haben die griechische Kultur bzw. das männliche Element Spuren hinterlassen, die sowohl positive als auch negative Auswirkungen haben. Dies entspricht der Fluss-Metapher, die Medeas „Weg der Abschiede“<sup>1405</sup> beschreibt.<sup>1406</sup> Als ein „Fluß vieler Ufer“<sup>1407</sup> (S. 199) wird sie immer reicher durch

---

<sup>1402</sup> Vgl. Kapitel 4.1.1.

<sup>1403</sup> Vgl. Kapitel 4.1.2.

<sup>1404</sup> Calabrese betrachtet Medeas Heimkehr vielmehr als Ausgangspunkt einer neuen Reise: „Nach ihrer Heimkehr ist Medea vielleicht bereit, ihre Reise wieder anzufangen“ (vgl. Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 93).

<sup>1405</sup> Haas, „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas, S. 221.

<sup>1406</sup> Vgl. Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 93.

<sup>1407</sup> Im Libretto der Oper behauptet Medea auch: „Wir waren der Fluß vieler Ufer, / nun bleib' ich der Fluß, der



die hinzugefügten Elemente; es ist jedoch unmöglich für diesen Fluss, in seinen reinsten, frühesten Ur-Zustand zurückzukehren. Auch Messerschmidt und Peters finden es aus genau diesem Grunde falsch, im Roman eine Kreisstruktur zu sehen, denn „Medea kehrt zurück, aber sie ist nicht mehr dieselbe“<sup>1408</sup>. Wolf hält die Regression auf das idealisierte matriachale Reich für keinen Ausweg der Menschheit;<sup>1409</sup> das Gleiche gilt auch für Haas' Roman, in dem die Hoffnung auf eine alternative Zukunft nicht in Medeas Regression auf das ‚Kindheitsmuster‘, sondern vielmehr in ihrem Fortschritt hin zu einer Aufarbeitung der Vergangenheit liegt.

Die negative Wirkung der griechischen Männerwelt auf Medea zeigt sich vor allem in ihrem Identitätsverlust. Sie sagt Helios, dass sie nicht mehr die Medea ist, die mit ihm die Ruhe des Unveränderlichen genießen kann (vgl. S. 216); ihren ursprünglichen Traum hat sie verloren, wie sie den Boden unter ihren Füßen verloren hat (vgl. S. 217). Bei ihrer Heimkehr findet sie die Heimat „fern und nah zugleich“ (S. 198), denn in Kolchis fühlt sie sich als Griechin, während sie in Griechenland als Kolcherin angesehen wurde (vgl. S. 199). Sie befindet sich also immer auf der Grenze zwischen zwei Zivilisationen, was zu einer Fremdheit in beiden Welten führt. Darüber hinaus ist sie auch sich selbst fremd: Während sie früher mit den Kräften der Natur und des weiblichen Unbewussten heilen konnte, ist ihr diese Fähigkeit nun verlorengegangen. Ihr gescheiterter Versuch, die Krankheit ihres Vaters zu heilen, beweist die Beeinträchtigung, die das männliche Bewusste für das weibliche Prinzip darstellt.<sup>1410</sup> Die jetzige Identität Medeas ist eine Mischung aus Unbewusstem und Bewusstem, aus Gefühlen und Vernunft bzw. aus Kolchischem und Griechischem. Da die frühere Reinheit und Sicherheit des Weiblichen verlorengegangen sind, kann sie sich mithilfe ihres neuen Selbsts noch nicht gut orientieren. Aber bei ihrem Orientierungsversuch erkennt sie allmählich die Bedeutsamkeit der Mäßigung. In einem letzten Ausbruch ihrer Schuldgefühle gesteht sie: „[I]ch habe Jason geliebt ohne Maß, ohne Grenze“ (S. 200). Diese Erkenntnis korrespondiert mit Jahnns Motto am Anfang von Haas' Roman, dass Liebe „ohne Maß, ohne Wechsel, ohne Ende“ (S. 5) sei. Erst nach ihrer Distanzierung von radikalem Männerhass und Rachsucht sieht Medea ein, dass sie neben aller patriarchalen Instrumentalisierung auch ein „Opfer ihrer eigenen

---

ich bin“ (Liebermann, Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten, S. 11).

<sup>1408</sup> Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 533. Die Autoren sehen im Roman eher eine „dialektische Struktur“, wobei Medeas Heimkehr die Synthese von Bewusstem und Unbewusstem darstellt.

<sup>1409</sup> Vgl. Wolf, Warum Medea?, S. 52.

<sup>1410</sup> Vgl. Kapitel 4.1.3.

Leidenschaft“<sup>1411</sup> geworden ist. In ihrer maßlosen Liebe hat sie nämlich das Gleichgewicht zwischen zwei Prinzipien verloren. Entweder hat sie das Weibliche völlig aufgegeben und sich dem patriarchalen Wertesystem angepasst, oder aber sie hat nach Jasons Verrat die Vernichtung der gesamten männlichen Welt geplant, dabei aber unbewusst das männliche Modell übernommen. In ihrem Leben hat Medea noch nie den Mittelweg eingeschlagen, was ihr Leben zu einem „Loch der Tode“ (S. 200) gemacht hat – der Weg der Maßlosigkeit<sup>1412</sup> und der absoluten Hingabe veranlasst sie, über Leichen zu gehen. Nun erkennt Medea die Wichtigkeit, zu der seit ihrer Kindheit nicht mehr erlebten Balance und Ruhe zurückzufinden; dies versucht sie einerseits mit einer erneuten Annäherung an die weiblichen Elemente, z. B. die Nacht, den Mond und die Erde (vgl. S. 199-200), andererseits mit dem Einbeziehen der männlichen Elemente, z. B. des Tages und der Sonne:

Pfauen äugig die Unlösbarkeit und nur dieser Weg.

„Es sind die Irrlichter, denen ich trauen will, die unsicheren Botschaften, die unbelaubten Ulmen, die Nebelspiralen, die Rückzüge. – In verzerrte Spiegel will ich schauen und alle Ecken, Stühle, Berge besetzt wissen. Das Grauen lieben. – Ich will den Weg der Sonne gehen und den Mond mit meinem Herzen verkleiden.“ (S. 200)

Nach ihrer langjährigen „Unbedingtheit“<sup>1413</sup> lernt Medea am Ende des Romans also, Kompromisse einzugehen. Medea will „den Weg der Sonne gehen“ (S. 200), d. h. sie will das Männliche, Vernünftige und Bewusste weiter in sich beibehalten, anstatt es aus der Welt zu schaffen, wie sie es früher geplant hatte und wie auch Kirke es fordert. Während ihr Kopf von der Vernunft geleitet werden soll, lässt sie sich ihr Herz als Mond verkleiden. Das bedeutet, sie wird auch das Weibliche, das durch Gefühle und das Unbewusste gekennzeichnet ist, in sich tragen. Die „Symbolik von Sonne und Mond“<sup>1414</sup> ist also „am Ende in der Gestalt Medea vereinigt“<sup>1415</sup>. Die Verbindung von Tag und Nacht, Licht und Dunkel, Kopf und Herz erzeugt eine Grauzone mit verwischter Grenze, in der Verschwommenheit, Mäßigung und Ausgewogenheit herrschen. Medeas Erwähnung von unsicheren Botschaften, unbelaubten Ulmen, Nebelspiralen und Rückzügen deutet diese Verschwommenheit an, die auch unendliche Möglichkeiten beinhalten. Diese neue Anschauung steht im

---

<sup>1411</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 148.

<sup>1412</sup> In der Opern-Version klagen die Korinther und Korintherinnen über Medeas Maßlosigkeit: „Genug des Chaos’ der Barbaren! / [...] Halt Maß, wie es die Götter uns gelehrt!“ (Liebermann, Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten, S. 14).

<sup>1413</sup> Ebd.

<sup>1414</sup> Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 533.

<sup>1415</sup> Ebd.

scharfen Kontrast zu ihrem früheren Weltbild, wo das Männliche und das Weibliche klar voneinander abgetrennt sind, kompromisslos gegeneinander kämpfen und entweder Sieger/Täter oder Verlierer/Opfer produzieren. Die Etablierung dieser neuen Identität fordert bei Medea einerseits den Abschied von ihrer früheren Lebensweise; dies vollzieht sie durch ihre Ansprache an ihre Bekannten und ihre Opfer aus der Vergangenheit: Apsyrtos und Pelias, Kreusa und Kreon, Jason und das ungeborene Kind, Kirke und Medos, und sogar die griechischen Haremsfrauen die mit ihr „Mißverständnisse“ (S. 200) gehabt haben. Ohne die Verblendung der Selbstentfremdung ist sie nun in der Lage, sich die Schuld gegenüber den Opfern völlig einzugestehen und Ruhe und Toleranz gegenüber den Tätern zu zeigen. Andererseits fordert ihre neue Identität auch den Abschied von ihrem alten Ich. Wie Helios ihr vorschlägt, soll sie die vergangenen Schmerzen als einen Bestandteil von sich akzeptieren und niemals aufhören, sich als „Sonne und Mond“ (S. 218) „in der Bahn“ (S. 218) fortzubewegen. Betrachtet man Medeas Gesang am Ende des Romans, in dem sie sowohl die Nacht und den Mond als auch den Tag und die Sonne begrüßt (vgl. S. 219),<sup>1416</sup> läßt sich schließen, dass sie einen großen Schritt hin zur Etablierung einer neuen Synthese-Identität gemacht hat. Ihr Selbstbewusstsein, das sie seit Langem verlassen hatte, scheint zurückzukehren, was deutlich wird, als sie eine gewisse Sicherheit bezüglich ihrer Identität ausdrückt: „Bin da, bin Medea in den Widderherden des Medos“ (S. 219). Bemerkenswert ist, dass diese Identitätsbehauptung an einen ähnlichen Satz in Senecas Medea-Drama erinnert: „Medea nunc sum“<sup>1417</sup>. In beiden Fällen handelt es sich mit diesem Ausspruch um Medeas Zurückfinden zu ihrer eigenen Identität, aber es sind in beiden Texten letztlich ganz verschiedene Identitäten. Während Senecas Medea ihre übernatürlichen Kräfte in Rache und Vernichtung wiederfindet, reißt Haas' Medea, die „bewußt und mit Vernunft“<sup>1418</sup> handelt, sich vom Teufelskreis des Hasses los und findet Frieden in Versöhnung und Liebe. Hier wird auch angedeutet, dass Medos eine wichtige Rolle bei Medeas Etablierung ihrer neuen Identität spielt, denn sie definiert sich selbst

---

<sup>1416</sup> Der Gesang erinnert an Haas' Gedicht *Abschied*, in dem das „Ich“ sich zugleich als Tag, Nacht u. a. präsentiert:

„Auf meinem Nimmermehrstein / verhocke ich mich / als Nacht / als Tag / als Wolke / als Hagebuttenstrauch“ (vgl. Haas, Ursula: *Abschied*. In: Haas, *Gedichte/Versuri*, S. 30).

<sup>1417</sup> Vgl. Kapitel 3. Vgl. auch Messerschmidt/Peters, *Kein Freispruch für Euripides*, S. 532. Die Opern-Version endet mit ähnlichen Worten: „Medea kehrt zu sich zurück. / Im Abschied nicht verloren“ (Liebermann, *Freispruch für Medea*. Oper in 2 Akten, S. 16).

<sup>1418</sup> Vgl. Messerschmidt/Peters, *Kein Freispruch für Euripides*, S. 532: „Der rasenden, bis aufs äußerste dämonisierten Frauengestalt des Seneca setzt Ursula Haas eine bewußt und mit Vernunft handelnde Medea entgegen“.

durch ihren Sohn, der, wie vorher erläutert, mit seiner Androgynität das Symbol einer zwischengeschlechtlichen Versöhnung ist.<sup>1419</sup>

Bei seiner Ankunft in Kolchis zeigt Medos eine gemischte Haltung gegenüber dem fremden Land. Einerseits teilt er die allgemeine Angst der Griechen vor der kolchischen Natur (vgl. S. 189), die durch üppige Urwälder repräsentiert ist und die den Männern fremde weibliche Kraft verkörpert. Das griechische, Vernünftige Element in ihm führt dazu, dass er vor dem barbarischen, exotischen und rauschhaften Fest der Kolcher erschreckt (vgl. S. 193, 197). Aber diese Angst wird durch seine weibliche Seite und seine Faszination für die Natur neutralisiert, die der Erziehung von Medea und Viviane in Athen zu verdanken ist. Der Stil seines Zimmers in Kolchis lässt sich als eine Mischung aus kolchischen und griechischen Elementen beschreiben (vgl. S. 208), was auf seine androgyne Identität und seine Perspektive der Synthese hinweist. Seine erste Begegnung mit der kolchischen Natur zeigt eine erstaunliche Ähnlichkeit zu derjenigen Medeas (vgl. S. 22-25). Dabei ist der Kontrast zwischen Natur und Kultur deutlich zu erkennen: Der „dunkle[.] Palast des Aietes“ (S. 210) steht im Gegensatz zur farbenreichen und wunderschönen Landschaft in seiner Nähe; während man im patriarchalen Athen die Natur nur auf didaktische und abstrakte Weise kennenlernt, kann man sie in Kolchis mit dem eigenen Körper erleben: „Der gelehrte Grieche wußte, wie die Hölzer hießen, der Geruch des gefällten Baumes aber war neu“ (S. 210). Für Medos dient dies kolchische Natur also als ein Mittel gegen die Entfremdung der Menschen, die durch die instrumentelle Vernunft verursacht wird.

Haas beschreibt die kolchische Natur so, als ob sie etwas Lebendiges wäre: In den Augen von Medos bewegt sich alles in einem traumhaften Rhythmus und scheint eine eigene Sprache zu sprechen. Plateau, Teefeld, Hügel, Hecken, Wäldchen, Stämme, Blätter, Kronen, Zweige, Wind, Erde, Himmel (vgl. S. 210-211) – das friedliche, harmonische Bild bildet genau das Gegenteil zum Feuer im „griechischen Himmel“ (S. 211), das Medos in seinem Traum sieht und das auf Unruhe und Gewalt hinweist. Sein Traum im Schoß der Natur symbolisiert den Ersatz des Heftigen und Gewalttätigen durch das Ruhige und Naturhafte, der patriarchalen Gewalt durch die matriachale Natur:

Der griechische Himmel hatte Feuer gefangen. Gegenden wechselten. Zypressenspitzen

---

<sup>1419</sup> Vgl. Kapitel 4.3.2.

rissen an dem Fluchtwagen. [...] Als Medos an sich heruntersah, wuchsen Efeu und Weinlaub um seinen Körper. Das Grün zog sich zu braunem Holz. Zu Schatten der Bäume. Sie hielten die Hand auf (S. 211).

Dass im Traum Efeu und Weinlaub um Medos' Körper wachsen, deutet besonders deutlich auf das Eindringen der weiblichen Elemente in sein Unterbewusstsein hin – der Efeu ist auch im Libretto der Oper das Symbol der kolchischen Natur<sup>1420</sup> und sowohl die Natur als auch der Körper gelten als wichtige Bestandteile der weiblichen Identität. Diese erreichen ein Gleichgewicht mit den griechischen, männlichen Elementen in Medos, der deshalb weit entfernt von einer Radikalisierung irgendeiner Seite ist. Dies zeigt sich direkt nach seiner Naturerfahrung in Medos' Begegnung mit Kirke, als diese in einen hysterischen „Haßausbruch“ (S. 212) gegen alle Männer verfällt. Medos versteht jedoch „kein Wort von dem, was Kirke herausgesprudelt hatte“ (S. 213). Damit beweist Haas, dass der Junge sich sowohl von der männlichen als auch von der weiblichen Destruktivität distanziert. Er wird die Maßlosigkeit seiner Mutter nicht wiederholen und das Gleichgewicht der Androgynität deshalb nicht verlieren. Wie Göttner-Abendroth feststellt, gilt die Androgynität, d. h. die Vereinigung vom männlichen heroischen Prinzip und weiblichen göttlichen Prinzip, als die ideale Lösung des Geschlechtskonflikts.<sup>1421</sup> In die Figur des androgynen Medos – weit mehr als in diejenige der gewissermaßen verletzten und resignierten Medea – setzt die Autorin ihre Hoffnung auf eine alternative Zukunft und damit auf eine zwischengeschlechtlichen Versöhnung.<sup>1422</sup>

#### 4.5 Zwischenfazit

Haas' Medea-Roman gliedert sich nach Medeas verschiedenen Lebensphasen in vier Teile, die jeweils Medeas Leben in Kolchis, Korinth, Athen und nochmals in Kolchis nach ihrer Heimkehr beschreiben. Die vier Teile stimmen mit dem Prozess von Medeas Aufwachsen und ihrer inneren Entwicklung überein, weshalb der Roman als ein Entwicklungsroman zu betrachten ist. Die erste Phase zeichnet sich durch das

---

<sup>1420</sup> Vgl. Liebermann, Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten, S. 4: „Urwälder beschützen die Ufer des Rion. / Efeu umarmt den moosigen Stamm.“

<sup>1421</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3.

<sup>1422</sup> Vgl. Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 533-534: „Eigentlicher Hoffnungsträger des Romans ist jedoch Medos [...]. In ihm, dem Sohn des patriarchalischen Griechen und der matriarchalischen Georgierin, scheint die Synthese geglückt.“ Die „versöhnliche[.] Note“ am Ende des Romans unterscheidet sich von Wolfs Medea-Roman, dessen Ende viel dunkler ist (vgl. Messerschmidt/Peters, Kein Freispruch für Euripides, S. 534).

weibliche Unbewusste und die matriachale Geschichtslosigkeit aus, so dass Medeas Heimat Kolchis als Utopie des Matriachats geschildert wird. Hier macht die Protagonistin ihre erste Naturerfahrung und weckt damit ihre weibliche Identität. Zugleich werden jedoch ihre naturverbundenen Heilkräfte von den Männern und schließlich ihr selbst instrumentalisiert, was zum künftigen Verschwinden der Kräfte führt. In der zweiten Phase findet eine Konfrontation zwischen der matriachalen und der patriarchalen Kultur statt, wobei Medea und Jason, die Kolcher und die Argonauten jeweils als individuelle und kollektive Vertreter der zwei Zivilisationen erscheinen. Während Medea anfängt, sich der männlichen Ordnung anzupassen und somit ihr weibliches Selbst zu verlieren, wird die Argonautengeschichte allmählich mythisiert, so dass Jason das mythische Bild als klassischer Held und Medea jenes als böse Hexe erfüllt. Bezüglich der Schuldproblematik werden fast alle Taten Medeas in der tradierten Version von der Autorin mit Medeas Anpassung an das Patriarchat erklärt, während der Kindsmord als Abtreibung und damit als verzweifelter Versuch, aus der männlichen Genealogie auszutreten, umgeschrieben wird. Dieser Versuch führt zu Medeas Erwachen in der dritten Phase des Romans und ihrem Verzicht auf die Verinnerlichung des patriarchalen Zerstörungsmodells. Ihr Versuch, nach einer Synthese zwischen dem männlichen und dem weiblichen Prinzip zu suchen, ist teilweise gelungen nach ihrer Rückkehr in das matriachale Kolchis, wo sowohl sie selbst als auch im Besonderen ihr Sohn Medos die Rolle als Hoffnungsträger des Vereinigungsideals der Autorin einnehmen.

## 5 Dagmar Nick: *Medea, ein Monolog* (1988)

In Hinsicht auf den Anfangspunkt der Geschichte unterscheidet sich die 1988 veröffentlichte Erzählung *Medea, ein Monolog* von Dagmar Nick deutlich von den Medea-Romanen von Haas und Wolf – und sogar von den meisten Medea-Adaptionen in der Überlieferungsgeschichte: Haas' Roman beginnt mit Medeas Kindheit in Kolchis und folgt grundsätzlich der Zeitachse der bekannten Ereignisse im überlieferten Mythos; Wolfs Roman beginnt in der Mitte der Zeitachse und kurz vor dem Höhepunkt des tradierten Medea-Mythos, nämlich der korinthischen Phase. Im Unterschied dazu setzt Nicks Erzählung „genau an jenem Punkt ein, an dem der überlieferte Mythos aufhört“<sup>1423</sup>. Sowohl die kolchische als auch die korinthische Phase sind am Anfang der Erzählung bereits Vergangenheit, die zwar das Verhalten der Protagonistin noch immer beeinflusst, aber mit ihrem Grundmotiv wenig zu tun hat. In diesem Sinne lässt sich Nicks Medea-Version zugleich als Um- und Fortschreibung des Mythos betrachten: Umgeschrieben werden die vergangenen Ereignisse in der Erzählung, wobei der Kontrast zwischen Gerüchten und Wahrheit wie bei Wolf und Haas die Wirkung des Mythisierungsprozesses auf die Überlieferung zeigt; die Fortschreibung betrifft dagegen die Gegenwart: Sie bildet den Hauptteil der Erzählung und weist in die Zukunft, die allerdings für den heutigen Leser wiederum Vergangenheit bzw. Gegenwart ist.

Nick behauptet in einem Interview, dass sie kein Interesse an Feminismus habe, und dass sie in der Erzählung nicht „Matriarchat gegen Patriarchat aufwiegen“<sup>1424</sup> wolle. Auch wolle sie die Männerphantasie in der antiken Literatur „nicht abwerten“<sup>1425</sup>, denn „[d]ie ältesten Tragödiendichter waren eben Männer und keine Frauen“<sup>1426</sup>. Sie weigert sich sogar, von einer weiblichen Ästhetik oder einer weiblichen Sprache zu sprechen, denn sie ist von der Androgynie eines jeden Schriftsteller überzeugt:

Ich glaube, daß jeder männliche Schriftsteller sehr viel Weibliches in sich hat und umgekehrt. Ich glaube nicht, daß Geschlechtsunterschiede in der Sprache zum Ausdruck kommen. Ich glaube auch nicht, daß Frauen andere Gefühle in eine schriftstellerische Arbeit transportieren als Männer.<sup>1427</sup>

---

<sup>1423</sup> Nick, *Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos*, S. 53.

<sup>1424</sup> Ebd., S. 52-53.

<sup>1425</sup> Ebd., S. 49.

<sup>1426</sup> Ebd.

<sup>1427</sup> Ebd., S. 56.

Trotz Nicks Distanzierung vom geschlechtsspezifischen Gesichtspunkt bietet ihre Medea-Erzählung großen Spielraum für eine feministische Interpretation und trägt deutliche Züge der Matriarchatstheorie in sich, was in den folgenden Kapiteln erörtert werden soll. Steskal weist darauf hin, dass

Chiron als Kentaure matriarchatsmythologisch von der Brüderschaft der Pferdemenner abstammt, denen nur in matriarchalen Zeiten eine Existenzberechtigung zugestanden wurde, in denen die Große Göttin (die Mutter des Zeus) noch die oberste Gottheit darstellte und die Frauen sozialhierarchisch über den Männern standen [...]. Auf diese Weise steht Chiron mitsamt der von ihm verkörperten Attribute durchaus für das versunkene Matriarchat, der von Zeus protegierte Prometheus hingegen verkörpert das die Menschheitsgeschichte prägende Patriarchat.<sup>1428</sup>

Feichtinger geht ebenso von der symbolischen Bedeutung von Prometheus als Vertreter der „männliche[n] Welt mit Fortschrittgläubigkeit, Machtwahn und Krieg“<sup>1429</sup> sowie Chiron „mit seiner Weisheit und Heilkunst“<sup>1430</sup> als Vertreter „für die weibliche Natur“<sup>1431</sup> aus. In der Tat ist Nicks Medea-Erzählung nicht als Einzelperscheinung zu betrachten; ihre Mythenadaption steht vielmehr im Zusammenhang mit den zwei Erzählungen *Lilith, eine Metamorphose* (1992) und *Penelope, eine Erfahrung* (2000), die ebenfalls die Geschichte zweier bekannter mythischer Frauenfiguren neu schreiben. In diesen Erzählungen, so Pawel Zimniak, räumt Nick dem „feministisch orientierte[n] Denken[.] [...] durch die ausgewählten Frauenfiguren [...] einen gebührenden, gleichwertigen Platz ein und stellt es nicht in den männlichen, egoistisch-aggressiven Schatten“<sup>1432</sup>. Während in der Lilith-Erzählung die berüchtigte ‚böse Frau‘ des hebräischen Mythos zu einer selbstbewussten, selbstständigen und „sich aller Unterwerfung verweigernden“<sup>1433</sup> Frau erhoben und damit „wesentlich aufgewertet“<sup>1434</sup> wird, deren Liebe zu dem von Gott geschaffenen Adam durch dessen Verrat enttäuscht wird,<sup>1435</sup> beginnt Odysseus’ Frau in der Penelope-Erzählung nach dem Tod ihres Mannes ihre eigene Reise zu

---

<sup>1428</sup> Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 305.

<sup>1429</sup> Feichtinger, Medea – Rehabilitation einer Kindsmörderin?, S. 211.

<sup>1430</sup> Ebd.

<sup>1431</sup> Ebd.

<sup>1432</sup> Zimniak, Pawel: Texte als Reflexionsinstanzen. Dagmar Nicks poetische Ich-Inszenierungen. In: Bialek, Edward (Hrsg.): Silesia in litteris servata. Dresden: Neisse 2010, S. 19-52, hier: S. 41.

<sup>1433</sup> Ebd.

<sup>1434</sup> Ebd., S. 43.

<sup>1435</sup> Vgl. Nick, Dagmar: Lilith, eine Metamorphose. Düsseldorf: Eremiten-Press 1992. Zimniak, Dagmar Nicks poetische Ich-Inszenierungen, S. 42: „Der Verselbständigungsgestus der Frau erweist sich zwar als rebellisch, geht jedoch nicht so weit, daß die Lilith-Figur die patriarchale Herrschafts- und Einflußordnung von innen bewußt schwächen oder ganz aufbrechen möchte.“



Kirke, welche zur Entheroisierung des Helden Odysseus und zur Entmythisierung der vermeintlichen Hexe Kirke führt<sup>1436</sup>. Die drei Erzählungen von Nick gelten daher als eine Trilogie der Mythenadaption, in der die Umgestaltung der mythischen Frauenfiguren aus einer weiblichen Perspektive geschieht. Dies lässt sich ebenfalls in Nicks Gedichten wiederfinden: Wie Zimniak konstatiert, wird beispielsweise die traditionell als Verführerin erscheinende Schlange in Nicks Gedicht *An eine diffamierte Dame* „zur Ikone einer Rebellin“<sup>1437</sup> umgestaltet, „die in postmodernistischer Manier mißtrauisch ist und jeder Autorität absagt. Sie überschreitet Grenzen und spricht der Gehorsamspflicht Hohn“<sup>1438</sup>. In Nicks Neufassung resultiert „[d]ie Erbsünde [...] nicht aus dem Drang nach Erkenntnis, sondern aus dem Mangel an Erkenntnis, und das ist die Schuld, die auf der Menschheit lastet und sie belastet“<sup>1439</sup>. Durch diese Umdefinierung der Erbsünde wird zugleich die Verantwortung verlegt – bei Nick beschränkt sich „[d]ie Feindschaft [...] auf das Geschlecht Adams, weil die destruktive Männerwelt mit Erbsünden und mörderischen Waffenspielen vordergründig Unheil geboren hat“<sup>1440</sup>. Auch darüber hinaus ist die Adaption jüdischer und griechischer Mythen ein häufiges Phänomen in Nicks Werk. In *Das Buch Holofernes* interpretiert sie beispielsweise die biblischen Geschichten von Judith, Daniel und Saul;<sup>1441</sup> in ihren Gedichten erscheinen zahlreiche mythische Figuren wie Charon, Äneas, Persephone, Ariadne, Theseus, Dionysos, Mänaden,<sup>1442</sup> Ikaros,<sup>1443</sup> Judith,<sup>1444</sup> Kirke, Odysseus, die Sirenen, Artemis, Pandora, Prometheus,<sup>1445</sup> Minotauros,<sup>1446</sup> Eva,<sup>1447</sup> Kybele und die Kentauren.<sup>1448</sup> Auch in den verschiedenen Reisebüchern, die Nick verfasst, lassen sich Spuren ihrer Vertrautheit mit der griechischen Mythologie finden.<sup>1449</sup>

Die Nicksche Medea, die auf ihrer Suche nach dem Sinn der Unsterblichkeit die

<sup>1436</sup> Vgl. Nick, Dagmar: *Penelope, eine Erfahrung*. Düsseldorf: Eremiten-Press 2000.

<sup>1437</sup> Zimniak, Dagmar: *Nicks poetische Ich-Inszenierungen*, S. 29.

<sup>1438</sup> Ebd. Dazu vgl. auch Nick, Dagmar: *Zeugnis und Zeichen*. Aachen: Rimbaud 1990, S. 36.

<sup>1439</sup> Ebd.

<sup>1440</sup> Ebd., S. 30.

<sup>1441</sup> Vgl. Nick, Dagmar: *Das Buch Holofernes*. Freiburg im Breisgau: Verlagsanstalt Hermann Klemm 1955.

<sup>1442</sup> Vgl. Nick, Dagmar: *Gezählte Tage*. Aachen: Rimbaud 1992, S. 50ff.

<sup>1443</sup> Vgl. Nick, Dagmar: *Gewendete Masken*. Aachen: Rimbaud 1996, S. 50; Nick, Dagmar: *Sternfahrten. Gefährten*. Aachen: Rimbaud 1996, S. 20.

<sup>1444</sup> Vgl. Nick, Dagmar: *Liebesgedichte*. Aachen: Rimbaud 2001, S. 25; Nick, *Zeugnis und Zeichen*, S. 23.

<sup>1445</sup> Vgl. Nick, Dagmar: *Schattengespräche*. Aachen: Rimbaud 2008, S. 22-26.

<sup>1446</sup> Vgl. Nick, Dagmar: *Wegmarken. Ausgewählte Gedichte*. Aachen: Rimbaud 2000, S. 46.

<sup>1447</sup> Vgl. Nick, *Zeugnis und Zeichen*, S. 38.

<sup>1448</sup> Vgl. Nick, Dagmar: *Im Stillstand der Stunden*. Aachen: Rimbaud 1991, S. 6-7.

<sup>1449</sup> Vgl. z. B. Nick, Dagmar: *Götterinseln der Ägäis*. München; Wien: Albert Langen Georg Müller 1981; Nick, Dagmar: *Einladung nach Rhodos*. München; Wien: Albert Langen Georg Müller 1967.

von der Figur Prometheus repräsentierte „ungebremste Technisierung“<sup>1450</sup> ablehnt und die von Chiron symbolisierte „Weisheit und Güte“<sup>1451</sup> der alten Zeit bzw. das Einssein mit der Natur bejaht, durchlebt in gewissem Sinne eine Anti-Odyssee bzw. eine Anti-Argonautenfahrt. Ihre (geographische und auch innere) Reise führt sie nämlich in die umgekehrte Richtung der Entwicklung der menschlichen Zivilisation. Deren Nachteile vom rasantem Fortschritt Horkheimer und Adorno durch den Helden Odysseus,<sup>1452</sup> Haas und Wolf durch den odysseischen Helden Jason versinnbildlichen. Diese Umkehrung lässt sich auch als eine Hinwendung vom männlichen Prinzip zum weiblichen Prinzip interpretieren. Medeas bzw. Nicks Schlussfolgerung, dass ein ewiges Leben einem ewigen Leiden gleicht,<sup>1453</sup> zeigt eine deutliche Abwendung vom patriarchalen Wertesystem, das von der Todesangst und der Sehnsucht nach Unsterblichkeit gekennzeichnet ist.<sup>1454</sup>

Im Interview behauptet Nick, wegen ihres Desinteresses am „Umfunktionieren“<sup>1455</sup> des Mythos die Medea-Adaptionen von Jahnn und Müller nie gelesen zu haben.<sup>1456</sup> Bemerkenswert ist jedoch die Intertextualität, die aus ihrer Lektüre von Haas' Medea-Roman und Wolfs Cassandra-Erzählung entstanden ist. Zwar gesteht Nick, Wolfs Buch habe sie „ungeheuer beeindruckt“<sup>1457</sup>, aber sie leugnet sowohl die Existenz von einem Wolfschen „Erzählmuster“<sup>1458</sup> als auch dessen Einfluss auf ihr Schreiben. Haas' Version hingegen bietet eine große Angriffsfläche für die an der Richtigkeit der archäologischen Einzelheiten festhaltende Nick und wird als „[g]edruckte Halbbildung“<sup>1459</sup> ironisiert. Zu den „Grotesken“<sup>1460</sup> und „Schlampereien“<sup>1461</sup> von Haas' Roman gehörten nach Nicks Ansicht z. B. die in Medea Zeit nicht existierenden „Pflanzenbücher[.]“<sup>1462</sup>, „Spiegelwände“<sup>1463</sup>, „Seidenbänder“<sup>1464</sup> und „Bernsteindrüsen“<sup>1465</sup>. Bezweifelt werden zudem von ihr der politische Zustand des damaligen Kolchis sowie Haas' Gestaltung der Kolcher als

<sup>1450</sup> Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 53.

<sup>1451</sup> Ebd.

<sup>1452</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>1453</sup> Vgl. Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 47.

<sup>1454</sup> Vgl. z. B. Kapitel 6.2.1.

<sup>1455</sup> Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 54.

<sup>1456</sup> Vgl. ebd.

<sup>1457</sup> Ebd., S. 56.

<sup>1458</sup> Ebd.

<sup>1459</sup> Ebd., S. 55.

<sup>1460</sup> Ebd., S. 54.

<sup>1461</sup> Ebd., S. 55.

<sup>1462</sup> Ebd.

<sup>1463</sup> Ebd.

<sup>1464</sup> Ebd.

<sup>1465</sup> Ebd.

Friedensfreunde, denn „[s]chließlich schickten sie der geflohenen Medea eine halbe Armee nach“<sup>1466</sup>. Im Gegensatz zu Haas habe Nick sich selbst „keine Fehler geleistet, was jene Vorzeit betrifft“<sup>1467</sup>, denn in ihrer Erzählung gehe es nicht um die Übertragung des antiken Mythos in die Gegenwart, sondern darum, dass die Protagonistin „ganz archaisch“<sup>1468</sup> bleibe – sogar „archaischer [...] als die älteste Überlieferung“<sup>1469</sup>. Der Anspruch auf die Archaisierung der Geschichte bedeutet aber nicht, dass die Gegenwart keine Projektion in die mythische Vergangenheit wirft. Ganz im Gegenteil: Die von Prometheus symbolisierte Technisierung und seine instrumentelle Vernunft gelten als Produkte der aufklärerischen Moderne und können daher sowohl von der archaischen Protagonistin als auch von der Autorin nur aus der Perspektive der Gegenwart betrachtet und kritisiert werden. Ein biographisches Motiv für Nicks Auseinandersetzung mit dem Chiron-Thema und der Hinterfragung nach dem Sinn der Unsterblichkeit liegt außerdem in der Krankheit ihres Mannes, der „Arzt ist und nach einem Hirninfarkt gelähmt“<sup>1470</sup> – eine gegenwärtige Parallele zu dem heilkundigen und von einem giftigen Pfeil des Herakles verwundeten Chiron. Beim „Mitansetzen-Müssen und Absolut-nichts-tun-Können“<sup>1471</sup> gegenüber dem jeweils Leidenden überlagern sich die vor dem Schicksal ohnmächtige Medea und die Autorin. Darüber hinaus deutet Nicks Anspruch, eine Medea schaffen zu wollen, die archaischer als die älteste Überlieferung ist, auf ihre Übereinstimmung mit der feministischen Sichtweise bezüglich des Medea-Mythos hin. So ist Nick überzeugt von einem „uralte[n] Medea-Mythos, den der geniale Euripides sehr wohl kannte, aber entscheidend für die Nachwelt ‚umfunktionierte‘“<sup>1472</sup>. In dieser Vor-Version „starben Medeas Kinder nicht durch die Hand der Mutter – sondern durch die Korinther“<sup>1473</sup>. In Hinsicht auf die Mythenüberlieferung stützt Nick sich also auf die gleiche Annahme wie Haas und Wolf, nämlich auf die Verzerrung bzw. Instrumentalisierung der ‚wahren‘ Geschichte und die Mythisierung bzw. die Dämonisierung der Medea durch die patriarchale Literaturtradition. Mit der Behauptung, dass man die voreuripideische Medea-Version „bewahren und nicht

---

<sup>1466</sup> Ebd., S. 50.

<sup>1467</sup> Ebd., S. 54.

<sup>1468</sup> Ebd.

<sup>1469</sup> Ebd., S. 55.

<sup>1470</sup> Ebd., S. 61. Vgl. dazu auch Nick, Dagmar: Trauer ohne Tabu. Aachen: Rimbaud 1999.

<sup>1471</sup> Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 61.

<sup>1472</sup> Ebd.

<sup>1473</sup> Ebd.

vergessen soll[e]“<sup>1474</sup>, knüpft Nick trotz der Leugnung eines feministischen Einflusses an die Umschreibungsversuche der modernen Autorinnen an, die die mythische Frauenfigur von der männlichen Mythisierung befreien und sie damit rehabilitieren wollen.

### **5.1 Von Chiron zu Prometheus: Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat und Medeas umgekehrte Laufbahn als Anti-Odyssee**

Nick weist im Interview auf einen weiteren Unterschied zwischen ihrer Medea-Erzählung und den meisten anderen Medea-Adaptionen hin: In ihrer Erzählung sei Medea „nicht die Hauptperson [...], sondern nur die Erzählende“<sup>1475</sup>. Medea fungiere vielmehr als „Bindeglied“<sup>1476</sup> zwischen den beiden Figuren Prometheus und Chiron, durch die das Grundmotiv der Erzählung dargestellt wird. Laut Nick sei es sogar „[a]us rein verkaufstechnischen Gründen“<sup>1477</sup> so gewesen, dass sie die bekanntere Medea statt des unbekannteren Chiron zum Titel ihres Werkes gemacht habe. Da Medea nur wegen ihrer im Mythos überlieferten Laufbahn „die Spange darstellt zwischen Prometheus im Kaukasos und Chiron in Iolkos, ist es notwendig gewesen, so wenig wie möglich über ihr Leben zu schreiben.“<sup>1478</sup> Tatsächlich ist Nicks Medea, die „[a]lle Geschichten, die sie erlebt hat, [...] längst hinter ihr“<sup>1479</sup> hat, als eine völlig neue Figur im Vergleich zu ihrer tradierten mythischen Gestalt zu betrachten. In der Erzählung reist sie einerseits von der Vergangenheit zur Gegenwart, was zugleich eine Reise von der Mythisierung bzw. den Gerüchten zur Entmythisierung bzw. der Wahrheit bedeutet. In diesem Prozess spielt die Rehabilitation trotz Nicks Behauptung, wenig über Medeas Leben zu schreiben, eine zentrale Rolle. Andererseits reist Medea der geschichtlichen Tendenz der Zivilisation entgegen, und zwar von der Gegenwart (in gewisser Hinsicht auch von der Zukunft) in die Vergangenheit, die jeweils durch Prometheus und Chiron repräsentiert werden. In diesem Sinne können die beiden tatsächlich als Hauptfiguren der Erzählung gelten, denn sie werden zum Symbol zweier Zeitalter, zwischen denen Medea sich gegen die Entwicklungsrichtung der Menschheit bewegt: Während die

---

<sup>1474</sup> Ebd.

<sup>1475</sup> Ebd., S. 57-58.

<sup>1476</sup> Ebd., S. 47.

<sup>1477</sup> Ebd., S. 58.

<sup>1478</sup> Ebd.

<sup>1479</sup> Ebd., S. 52.

Menschheit – sinnbildlich gesprochen – auf den „humanere[n]“<sup>1480</sup> Chiron verzichtet und sich dem „fortschrittsbesessenen“<sup>1481</sup> Prometheus zuwendet, startet Medea ihre Reise bei Prometheus und endet bei Chiron, dessen Tod am Ende der Erzählung jedoch den unvermeidbaren Verfall eines utopischen Zeitalters andeutet.

Steskal interpretiert die oben erwähnte Zeitenwende von Chiron zu Prometheus als „historische Wende von einem chthonischen zu einem geistig-zivilisatorischen Lebensprinzip“<sup>1482</sup>. Gleichzeitig weist er auf die Möglichkeit hin, dies als Wendepunkt vom matriarchalen zum patriarchalen Zeitalter zu deuten.<sup>1483</sup> Tatsächlich tragen Chiron und Prometheus in Nicks Erzählung matriarchale bzw. patriarchale Züge bzw. lassen sich jeweils als Vertreter des weiblichen bzw. des männlichen Prinzips ansehen. Medeas Reise von Prometheus zu Chiron bzw. vom kolchischen Kaukasus ins iolkische Peliongebirge ähnelt daher der Rückkehr Medeas von der griechischen Welt in ihre Heimat in Haas' Fassung, in der es ebenfalls um die Abkehr von einem patriarchalen Reich hin zu einer matriarchalen Utopie geht. Anders als Haas sieht die eher geschichtspessimistische Nick bei dieser Hinwendung allerdings kaum die Möglichkeit einer Synthese zwischen dem männlichen und dem weiblichen Prinzip; stattdessen lässt sie wie Wolf den geschichtlichen Übergang zwischen Matriarchat und Patriarchat vonstatten gehen, indem sie durch Chirons ‚Ersatztod‘ für Prometheus und Prometheus' Freilassung die Ablösung des einen Zeitalters durch das andere andeutet. Wie bei Haas und Wolf ist auch bei Nick leicht ersichtlich, welchen der beiden Pole die Autorin bevorzugt; aber es ist bei Nick schwieriger als bei den anderen beiden Autorinnen, die zwei Gesellschaftsformen und ihre Vertreter moralisch zu beurteilen – die Güte des Chiron wird an mehreren Stellen als Erinnerung an die Vergangenheit gezeigt, während die Übel des prometheischen Zeitalters nur als eine unheilvolle Aussicht in Medeas Prophezeiung erscheinen.<sup>1484</sup> Dabei versucht Nick, eine Schwarz-Weiß-Etikettierung der beiden Systeme als das ‚Gute‘ bzw. das ‚Böse‘ zu vermeiden und die moralische Opposition der beiden aufzulösen. Wie sie über die Bewertung der beiden Hauptfiguren darstellt, wird Prometheus „von Medea ja keineswegs gehaßt, sondern nur kritischer gesehen als üblich. Den sanften Chiron braucht man nicht aufzuwerten [...], er ist einfach der

---

<sup>1480</sup> Ebd.

<sup>1481</sup> Ebd.

<sup>1482</sup> Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 296.

<sup>1483</sup> Vgl. ebd., S. 305.

<sup>1484</sup> Vgl. Nick, Dagmar: Medea, ein Monolog. Aachen: Rimbaud 1991, S. 43. Alle weiteren Zitate in diesem Kapitel entstammen derselben Ausgabe und werden der Lesbarkeit halber direkt in Klammern im Text belegt.

Gegenpart zu Prometheus“<sup>1485</sup>. Auch die als die Verbindung zwischen den zwei Gegenparts fungierende Medea ist im Vergleich zu Haas' und Wolfs Fassung von einer moralischen Bewertung weit entfernt. Zudem vollbringt sie keine ‚guten Taten‘ wie in Wolfs Version, sondern zeigt sich vielmehr als ein symbolisches und philosophierendes Individuum, das die ewige Suche der Menschheit nach dem Sinn des Seins verkörpert.

Wie oben dargestellt, befindet sich Nicks Medea bei ihrer Reise von Prometheus zu Chiron im Übergang zwischen Matriarchat und Patriarchat bzw. zwischen der naturverbundenen Utopie und dem industriellen Zeitalter.<sup>1486</sup> Sie gilt also wie bei Haas und Wolf als eine Figur auf der Zeitengrenze.<sup>1487</sup> Die Erzählung beginnt mit Medeas Begegnung mit dem gefesselten Prometheus im Kaukasus, den Nick zum Symbol des Unsterblichkeitsanspruchs, des Fortschrittswahns und der Maßlosigkeit des technischen Zeitalters macht. Er verkörpert auch den Teufelskreis des ewigen Kampfs und ewigen Leidens der Menschen in einer patriarchalen Ordnung und wird größtenteils negativ dargestellt. Seine Identifikation mit dem männlichen Prinzip der patriarchalen Epoche spiegelt sich hauptsächlich in zwei Aspekten wider:

1.) Die ununterbrochene Kampflust und die Gewaltbereitschaft bei „Männerrivalitäten“ (S. 5). Der Titan im tradierten Mythos, der durch seinen Beitrag zur menschlichen Zivilisation, seine Unbeugsamkeit im Leiden und seinen Widerstand gegen die olympische Ordnung gekennzeichnet ist, findet in Nicks Erzählung eine Neuinterpretation. Das den Menschen von Prometheus gebrachte Feuer, das in der tradierten Version die Zivilisation symbolisiert und somit eine positive Bedeutung hat, ähnelt in Nicks Fassung eher der Sonne der Aufklärung und der Rationalität, die sich in instrumentelle Vernunft verwandelt und zum Symbol der Selbstentfremdung und der Naturbeherrschung der Menschen durch die Technisierung wird. Zugleich wird das Feuer der Zivilisation zu „Feuer und Schwert“ (S. 41), also zu Krieg und Gewalt umgedeutet, die für die Zivilisation eine Katastrophe bedeuten. Die Neigung zur Gewalt zeigt sich bereits bei Medeas erstem Blick auf Prometheus, der sich in einem nervösen, kämpferischen und wilden Zustand befindet, der von jeglicher Humanität weit entfernt ist:

---

<sup>1485</sup> Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 51.

<sup>1486</sup> Vgl. dazu Friedrich, Traditionsbewußtsein als Lebensbewältigung, S. 111ff.

<sup>1487</sup> Vgl. Ehrhardt, Christa Wolfs Medea – eine Gestalt auf der Zeitengrenze. Vgl. dazu auch Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 16.

Als ich vor ihm stand, fand ich ihn kleiner als ich erwartet hatte, die Hände zu Fäusten verkrampft, die Knie – so weit es die Eisenklammern erlaubten – angezogen, den Kopf nach hinten gebogen, an den Felsen gepreßt. Ich sah ihm zwischen die aufgerissenen Zähne. Ein Gefrieß wie ein Wolf. Ich bin mit Wölfen gewandert, sie wirkten menschlicher (S. 5).

Sowohl die verkrampften Hände, die angezogenen Knie als auch der nach hinten gebogene Kopf des Prometheus deuten auf die Unzufriedenheit mit dem jetzigen Zustand und den Willen zur Veränderung hin – egal um welchen Preis. Die an mehreren Stellen der Erzählung erwähnten „wölfischen Zähne[.]“ (S. 7, 19) zeugen von seinem Gewaltpotenzial und seiner Entfernung von der Menschlichkeit,<sup>1488</sup> was Prometheus quasi zum Artverwandten jenes Adlers macht, der nach Zeus' Befehl jeden Tag die Leber des Gefesselten frisst (vgl. S. 5-6). An dieser Stelle wird also die Grenze zwischen Täter und Opfer absichtlich verwischt: Anstatt die Rollen der tradierten Mythenversion beizubehalten, in der Zeus und der Adler als brutale Verfolger und Prometheus als nobles Opfer erscheinen, wird das Verhältnis zwischen den beiden Parteien bei Nick vielmehr als Rivalität unter Männern dargestellt, bei der das Opfer Prometheus sich nicht wesentlich vom Täter Zeus unterscheidet. Beide sind patriarchal geprägt und dazu bereit, für eigenen Zweck rücksichtslos alle Mittel zu verwenden, um den Gegner zu besiegen. In diesem Sinne lässt sich Medeas Kommentar, „[s]chließlich sind sie verwandt“ (S. 5), als Hinweis auf die grundsätzliche Ähnlichkeit zwischen Prometheus und Zeus verstehen. Der Konflikt zwischen den zwei Vettern findet nicht zwischen zwei gegenüberstehenden Wertesystemen statt, sondern eher zwischen zwei Interessengruppen innerhalb des gleichen Systems, nämlich dem olympischen Göttersystem, das die neu an die Macht gekommene patriarchale Ordnung symbolisiert.<sup>1489</sup> Dies weist wiederum auf die zweite Deutungsweise der Verwandtschaft zwischen den beiden hin: In Medeas Augen ist die Blutverwandtschaft in der olympischen Ordnung, die durch die oben genannte Männer rivalität gekennzeichnet ist, von Apathie, Grausamkeit und Feindseligkeit geprägt. Als Beispiel wird die Beziehung zwischen Zeus, Prometheus, Herakles und Hephaistos genannt: Während Herakles als „Lieblingsbastard“ (S. 7) des Zeus ohne dessen Befehl die Leiden des Prometheus ignoriert, trägt Hephaistos mit seinem Handwerk direkt zur Fesselung von Prometheus bei. Mit dem Kommentar „Welche Verwandtschaft!“ (S. 7) drückt Medea ihre Ablehnung dieser Entstellung der Menschlichkeit zugunsten der Macht aus, so dass hier ein Kontrast zur von Irigaray

---

<sup>1488</sup> Vgl. Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 296-297.

<sup>1489</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

beschriebenen harmonischen Blutverwandtschaft gebildet wird, in welcher die Frauen eine wesentliche Rolle spielen.<sup>1490</sup> Bei dieser zwischenmenschlichen Feindseligkeit möchte keiner „von den beiden dem andern schon in die Augen blicken“ (S. 5), so dass auch eine Zukunft der Versöhnung „aussichtslos“ (S. 5) scheint. Der daraus entstandene Hass und die Verzweiflung treiben Prometheus weiter in den Abgrund der undifferenzierten und maßlosen Zerstörungslust, die typisch für die patriarchale Gesellschaft ist und sich vor allem in seinem Fluch gegen alle widerspiegelt:

[E]rst da beginnt er wieder zu schreien, [...] seine Flüche gegen den sonnigen Himmel, gegen den Vetter, der ihm die Freiheit verweigert, gegen das Tier, das ihn pünktlich zu Mittag heimsuchen wird, gegen die Menschheit, die mit dem Feuer spielt, das er ihr wieder verschafft hat, und die ihn hängen lässt, [...] (S. 8)

Prometheus' Fluch erinnert an den Fluch, den Medea gegen Ende des Wolfschen Romans an alle ihre Verfolger richtet.<sup>1491</sup> Aber anders als Wolfs Medea, die mit der inneren Leere auch Hass, Angst, Rachebedürfnis und Gewalt transzendiert hat, bleibt Nicks Prometheus in diesen negativen Gefühlen gefangen. Man kann sich vorstellen, dass die Befreiung einer solchen Figur mit zerstörerischem Potenzial der Zivilisation kein Heil bringen wird, sondern in eine Katastrophe führt. Tatsächlich symbolisiert die Freilassung des Prometheus gegen Ende der Erzählung das Freisetzen des Zerstörungswahns und der Gewalttätigkeit der Menschheit im Prozess der Patriarchalisierung bzw. der Industrialisierung, dessen furchtbare Folgen durch Medeas Voraussagung geschildert werden (vgl. S. 41, 43). Medeas Kritik an dem Göttergeschlecht lässt sich auch auf das menschliche Geschlecht übertragen: „Ich habe [...] kein Mitleid mit diesem Geschlecht, das sich gegenseitig betrügt und erpreßt und verjagt und in Fallen lockt, hintergeht, überlistet, verfolgt und bespitzelt“ (S. 6). Bei diesem Vorwurf scheint es auf den ersten Blick so, als würde die gegenseitige Feindseligkeit und Niederträchtigkeit von den Göttern aufgebracht und erst dann von der Menschheit erlernt werden, wie auch das Feuer den Menschen von Prometheus gebracht wurde. Aber in der Tat ist das Gegenteil gemeint, d. h. das Verhalten der Götter ist eine Projektion des Verhaltens der Menschheit – wie eben der Ersatz Chirons durch Prometheus den Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat in der menschlichen Gesellschaft und die entstellte Verwandtschaft der Götter die ständigen Konflikte innerhalb des menschlichen Geschlechts symbolisieren. Medeas

---

<sup>1490</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2.

<sup>1491</sup> Vgl. Kapitel 6.4.



Behauptung, dass die Götter kein Mitleid Wert sind, richtet sich auch auf die Menschheit, die als „Bastarde[.]“ (S. 43) des Prometheus sein Gewaltpotenzial in die Tat umsetzt und ein Zeitalter von Blut und Feuer eröffnen.

2.) Der „prometheische[.] Wunsch nach Unsterblichkeit“<sup>1492</sup>. Prometheus ist neben seinem Gewaltpotenzial als eine Person gestaltet, die durch unersättliche Sehnsucht nach dem ewigen Leben gekennzeichnet ist. Dies erinnert an andere Beschreibungen eines männlichen Unsterblichkeitswunsches in Haas' und Wolfs Fassungen, etwa Jasons Verjüngung bei Haas,<sup>1493</sup> Akamas' Erstaunen über Medeas Zweifel an einem ewigen Leben<sup>1494</sup> und Jasons Sehnsucht nach dem Nachruhm<sup>1495</sup> bei Wolf. In beiden Werken ist der Wunsch nach Unsterblichkeit als männliche Denkweise und Kennzeichen des Patriarchats geschildert. Nick knüpft diesen Wunsch an Prometheus, der ebenfalls das männliche Prinzip vertritt, und drückt durch Medeas deutlichen Zweifel und ihre Ablehnung gegenüber jener Lebensanschauung aus. In dieser Hinsicht identifiziert sich die Autorin also mit ihrer Medea-Figur: Medea betrachtet das ewige Leben von Prometheus als den „Fluch der Unsterblichkeit“ (S. 6), da dieser jeden Tag die gleiche Folter durch den leberfressenden Adler dulden muss und daher in einem ewigen Kreislauf des Schmerzes gefangen ist. Trotz der riesigen Qual verzichtet Prometheus nie auf seinen Anspruch auf Unsterblichkeit („Ich aber will leben! Ich habe Anspruch darauf!“ (S. 6)) und befindet sich in einer stetigen Unruhe: „Er schläft nicht. Stundenlang starrt er den Himmel an, bis das blutunterlaufene Weiße in seinen Augen sich langsam bläulich verfärbt“ (S. 7). Medeas Ansicht vertritt die Autorin auch, indem sie nicht Medeas Schicksal, sondern „die Frage nach dem Sinn eines ewigen Lebens, das unter Umständen ein ewiges Leiden sein kann“<sup>1496</sup>, für das Grundmotiv ihrer Mythenumschreibung hält. Für sie sei es schwer zu verstehen, dass „bei vielen Menschen [...] das Bedürfnis nach Unsterblichkeit sehr groß“<sup>1497</sup> sei, denn sie „empfinde es als Gnade, aufhören zu dürfen, wenn man alt und schwach ist“<sup>1498</sup>. Die Menschen solle das

Leben als etwas Vollkommenes [...] betrachten, als etwas, das einen Anfang hatte und daher ein Ende haben durfte, ja sie sahen, je länger sie darüber nachsinnen, schließlich in einem

<sup>1492</sup> Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 58.

<sup>1493</sup> Vgl. Kapitel 4.2.5.

<sup>1494</sup> Vgl. Kapitel 6.2.1.

<sup>1495</sup> Vgl. Kapitel 6.2.3.

<sup>1496</sup> Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 47.

<sup>1497</sup> Ebd., S. 59.

<sup>1498</sup> Ebd.

ewigen Leben nur ein Ewig-leben-*Müssen*, eine Vorstellung, die manche geradezu als peinigend empfanden [...]. [D]iese Vorstellung war für die meisten so abschreckend, dass sie [...] ihr ewiges Leben schleunigst [...] weggaben, verschenkten, so wie ich das meine verschenkt hatte, einzig in dem Gedanken, eines Tages sterblich sein zu dürfen, traumlos, nichts als Humus, oder [...]: Erde und Staub.<sup>1499</sup>

Auch die dichterische Unsterblichkeit, d. h. der Wunsch, in den Werken weiterzuleben – was dem Streben nach Nachruhm von Jason und Akamas in Wolfs Version ähnelt – interessiert Nick nicht.<sup>1500</sup> Dies erinnert an Medeas Haltung bei Wolf, die von einer matriarchalen Weltanschauung geprägt und auf die Entfaltung der Lebenskräfte im diesseitigen Leben fokussiert ist.<sup>1501</sup> Nicks Zufriedenheit mit der Endlichkeit des Lebens lässt sich nicht nur aus einer weiblichen Lebensanschauung erklären, sondern auch aus ihrer engen Verbindung mit dem Judentum, an das sie eine Bindung „im Blut“<sup>1502</sup> habe. Bezüglich der Endlichkeit des Lebens behauptet sie, „wahrscheinlich ganz wie ein alter Hebräer“<sup>1503</sup> zu sein und zitiert aus dem Alten Testament: „[M]an fährt hinab zu den Vätern“<sup>1504</sup> und „du bist von der Erde genommen und zur Erde kehrst du zurück“<sup>1505</sup>. Auch Steskal weist auf den spürbaren Zusammenhang zwischen Nicks jüdischem Glauben und ihrer Lebensanschauung in ihren Werken hin.<sup>1506</sup>

Dennoch verneint Nick nicht vollständig das Streben nach Unsterblichkeit, sondern findet es „vielleicht [...] menschlich“<sup>1507</sup>; sie habe allerdings selbst immer wieder die Frage nach dem Sinn des ewigen Lebens an fromme Gläubige gestellt und „nie eine Antwort“<sup>1508</sup> darauf bekommen. Diese Unsicherheit wird auch auf Medeas Erlebnisse projiziert, denn Nicks Medea wird mit ihrer Frage von Prometheus auf eine lange

---

<sup>1499</sup> Nick, Dagmar: Lustgewinn oder Das ewige Leben. In: Nick, Dagmar: Momentaufnahmen. Prosa. Aachen: Rimbaud 2006, S. 73-78, hier: S. 78.

<sup>1500</sup> Vgl. Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 60.

<sup>1501</sup> Vgl. Kapitel 6.2.1.

<sup>1502</sup> Nick, Dagmar/Feilchenfeldt, Konrad: Rhythmen und Reime fallen herab. Konrad Feilchenfeldt im Gespräch mit der Lyrikerin Dagmar Nick. In: Literatur in Bayern 1991, Heft 26, S. 37-40, hier: S. 39. Zu Nicks Haltung gegenüber dem Judentum und dem Christentum vgl. ebd. Zu Nicks Verbindung mit dem Judentum vgl. auch Zimniak, Dagmar Nicks poetische Ich-Inszenierungen, S. 19ff. Zu Nicks Leben und Werk vgl. zudem Zimniak, Pawel: Bekenntnis zur Humanität in der poetischen Rede Dagmar Nicks. In: Gansel, Carsten/Zimniak, Pawel (Hrsg.): Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien. Wrocław, Dresden: Neisse 2006, S. 424-438; Nowakowska, Katarzyna: Literarisches Schaffen der vertriebenen Autoren für eine gemeinsame Zukunft. In: Lopuszanska, Grazyna (Hrsg.): Sprache und Kultur als gemeinsames Erbe im Grenzgebiet. Gdansk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego 2010, S. 213-220, hier: 214. Zu biblischen Motiven in Nicks Werk vgl. z. B. Nick, Dagmar: Märtyrer. München: Drei Fichten Verlag 1947, S. 7ff. (Märtyrer; Auferstehung); Nick, Dagmar: In den Ellipsen des Mondes. Aachen: Rimbaud 1994, S. 26-27 (Apokalypse); Nick, Zeugnis und Zeichen, S. 16 (Exodus), 37 (Genesis); Nick, Dagmar: Fluchtlinien. Gedichte seit 1945. München: Delp 1978, S. 83 (Psalm), 103 (Galiläa). In ihrem Hörspiel *Die Flucht* sind die beiden Protagonisten Juden, die in der nationalsozialistischen Zeit ein tragisches Schicksal erdulden müssen (vgl. Nick, Dagmar: Die Flucht. In: Nick, Dagmar: Die Flucht. Drei Hörspiele. Aachen: Rimbaud 2006, S. 5-34).

<sup>1503</sup> Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 60.

<sup>1504</sup> Ebd.

<sup>1505</sup> Ebd.

<sup>1506</sup> Vgl. Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 302-304.

<sup>1507</sup> Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 60.

<sup>1508</sup> Ebd., S. 59.

Reise geschickt, um eine passende Antwort zu finden. Hier ist bemerkenswert, dass Prometheus, der selbst unsterblich ist,<sup>1509</sup> nicht in der Lage ist, den Sinn der Unsterblichkeit zu erkennen. Stattdessen muss er Medea zu Chiron schicken, der „die Sterblichen sterben gelehrt“ (S. 6) hat. Dies deutet die Blindheit der Menschen und die Absurdität ihres Unsterblichkeitswunsches an, weil jener Wunsch letztlich ein Ziel anstrebt, ohne dessen Sinn zu kennen. Diese blinde Begierde bezeichnet Medea als „Hohn“ (S. 17), da sie „letztlich nichts anders ist als ein unvergänglicher Schmerz und eine unausrottbare Hoffnung“ (S. 16). Höhnisch ist dabei auch, dass diese Hoffnung dem vorher genannten ersten Aspekt des männlichen Prinzips – Kampflust und Zerstörungswahn – widerspricht. Während die Menschen sich ein ewiges Leben wünschen, bringen sie anderen Menschen wiederum Gewalt und Tod. Diese wird nicht nur durch Prometheus’ Feuer symbolisiert, sondern auch durch Herakles’ giftigen Pfeil, dem wie dem Feuer eine negative Bedeutung verliehen wird.

Der im tradierten Mythos eher positiv besetzte Held Herakles erlebt wie Prometheus und Zeus eine Grenzverwischung zwischen Täter und Opfer bzw. zwischen ‚Gutem‘ und ‚Bösem‘. Obwohl er niemals direkt in der Erzählung erscheint, sondern nur in Legenden und Gerüchten von anderen Figuren erwähnt wird, gilt er neben Medea als wichtiges Bindeglied zwischen Chiron und Prometheus bzw. zwischen dem verfallenden matriarchalen Zeitalter und dem patriarchalen Zeitalter im Aufschwung. Sowohl seine Identität als auch sein Handeln tragen Kennzeichen der Übergangszeit: In Hinsicht auf seine Abstammung bleibt es verschwommen, ob er

ein Gott oder ein Halbgott oder nur ein Gottessohn minderer Abstammung sei, oder sogar bloß ein Heros in göttlichem Auftrag oder möglicherweise [...] nichts anderes als ein Mensch mit übermäßigen Kräften und dem Mut, aufzuräumen mit den Übeln der Welt, wozu eben auch die Kentauren gehören (S. 36).

Die Verschwommenheit seiner Identität ermöglicht es ihm, einerseits den Kontakt zu den Vertretern der alten und der neuen Zeit aufzunehmen, andererseits sich ohne Schwierigkeit der olympischen Ordnung anzupassen und die Stellung als Gefolgsmann des Zeus zu erringen. Was sein Handeln betrifft, spielt der oben genannte Pfeil eine zentrale Rolle: Mit dem Pfeil verletzt er den Kentauren Chiron und versetzt ihm dadurch unendliche Leiden (vgl. S. 36-37); mit dem Pfeil wird er nach der erzählten Zeit der Erzählung den Adler erschießen und Prometheus befreien,

---

<sup>1509</sup> Vgl. ebd., S. 58.

was Nick nicht als Heldentat, sondern lediglich als Erfüllung von Zeus' Anweisung einer Begnadigung von Prometheus beschreibt (vgl. S. 7). Herakles' Pfeil trägt also die Doppelfunktion, das matriachale Zeitalter als „Übel[.] der Welt“ (S. 36) bzw. Feind des Patriarchats zu erschüttern und zugleich das patriarchale Zeitalter zu eröffnen. Als Waffe bildet er zusammen mit Prometheus' Feuer die Mittel der Gewalt („Feuer und Schwert“ (S. 41)), welche den die Verfestigung der männlichen Macht begleitenden Krieg der Menschheit sowie die Zweckrationalität und Selbstentfremdung symbolisiert, die die Aufklärung und Technisierung begleiten. Nicht nur der Pfeil ist symbolisch mit dem technischen Zeitalter verbunden: Steskal interpretiert die übergroßen Sandalen des Prometheus, die er Medea zuwirft (vgl. S. 6), als eine Art von „technische[m] Instrument“<sup>1510</sup>. Medea zieht es allerdings vor, die Reise barfuß zu machen, was wiederum ihre Ablehnung der „Naturentfremdung und Fehlentwicklung der prometheisch-rationalen Zivilisation“<sup>1511</sup> symbolisiert. Auf ähnliche Weise kann man auch Herakles' Pfeil als Instrument betrachten, das der Menschheit ins industrielle Zeitalter verhilft, und zwar um den Preis der Unterwerfung der Natur/des Weiblichen (Chirons Verletzung und Tod). In diesem Sinne lässt sich Herakles als Gegenpart zu Medea deuten, so wie Prometheus ein Gegenpart zu Chiron ist.<sup>1512</sup> Während Medea entgegen der geschichtlichen Tendenz reist und schließlich in der alten, verlorenen Utopie ankommt, richtet sich Herakles auf die Zukunft und trägt mit eigener Kraft zu deren Realisierung bei. Wenn Medea als ein positives, sichtbares Bindeglied zwischen beiden Zeitaltern zu betrachten ist, gilt Herakles als ein negativ besetztes und verstecktes.

Der zuerst von Prometheus ausgesprochene (vgl. S. 6), später mehrmals auf Medeas Reise wiederholte Ruf „Geh zu Chiron!“ (S. 6) durchzieht die Erzählung wie ein roter Faden. Ihn kann man als Symbol für die Suche nach einer weiblichen Utopie oder einem ‚motherland‘ im Sinne von Helga W. Kraft<sup>1513</sup> betrachten. Diese Suche nach einer ursprünglichen Ganzheit beschreibt Nick auch mit dem zweideutigen Ausdruck „hinab zu den Wurzeln“ (S. 26), der ausgerechnet vor dem ersten Auftritt des Chiron vorkommt. Dieser ist wie Nicks Konzept in jeder Hinsicht als Gegenteil

---

<sup>1510</sup> Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 297.

<sup>1511</sup> Ebd.

<sup>1512</sup> Vgl. ebd.

<sup>1513</sup> Vgl. Kraft, Helga W.: Searching for a Motherland. Women Breaking Their Generational Chains in Christa Wolf's *Kindheitsmuster*, *Sommerstück*, and *Medea. Stimmen*. In: Kosta, Barbara (Hrsg.): Writing against Boundaries. Nationality, Ethnicity and Gender in the German-Speaking Context. Amsterdam u. a.: Rodopi 2003, S. 141-165.

von Prometheus gestaltet – außer seinem Geschlecht, was ihn wie Wolfs Figuren Aineias und Oistros zu einem ‚Mann von Androgynie‘ macht, der die traditionelle Geschlechterrolle sprengt. Bereits vor seinem Auftritt erscheint er in Legenden als ein gutmütiger Mann mit matriarchalen Zügen, z. B. durch seine Naturverbundenheit, seine Heilkräfte und sein Desinteresse an der Unsterblichkeit. Beispielsweise hört Medea auf ihrer Reise, dass Chiron „die Geheimnisse [...] zwischen Erde und Wind“ (S. 10) kennt; diese Verbindung mit der Erde, die als typisch weibliches Element gilt,<sup>1514</sup> wird später bei seiner Begegnung mit Medea nochmals hervorgehoben. Auch in der einsamen Natur, wo Medea sie von Wäldern und Vogelschwärmen umgeben ist, denkt sie an Chiron (vgl. S. 20), was seine Naturverbundenheit unterstreicht. Diese ist wiederum mit Chirons Kenntnissen der Heilkunde verbunden: Seine Naturverbundenheit ermöglicht es ihm, die Kräfte der Natur zu verwenden und Kräuter zu wirksamen Heilmitteln zu machen (vgl. z. B. S. 40), was an Medeas Heilätigkeit in der Phase des weiblichen Unbewussten in Haas’ Roman erinnert.<sup>1515</sup> Wie in Wolfs Fassung gilt Iason bei Nick als Schüler des Chiron: „Alle Geschicklichkeit hätte er, wie er sagte, von Chiron gelernt. Er konnte mit einem ganz dünnen Streifen von einem Schafsdarm eine Wunde vernähen“ (S. 16). Auch Medeas Heilmethoden hat sie bei Nick teilweise von Iason gelernt (vgl. S. 42), was ihre Reise zu Chiron im gewissen Sinne zu einer Rückkehr zum Ursprung bzw. zu den ‚Wurzeln‘ ihrer Heilkenntnisse macht.

Ein anderer Schüler von Chiron ist Achilleus, was durchaus ironisch zu betrachten ist. Da Nick sich von der fünf Jahre vor ihrer Erzählung veröffentlichten Wolfschen *Kassandra* beeindruckt zeigt,<sup>1516</sup> ist es höchstwahrscheinlich, dass ihr Achilleus mit der blutrünstigen und animalischen Figur Achill in Wolfs Erzählung korrespondiert. Dass aus den Lehren des sanftmütigen und heilkundigen Chiron ein solcher „Abenteurer und Krieger“ (S. 23) hervorgeht, deutet wie die Ablösung Chirons durch Prometheus auf den Wechsel der Zeiten hin, wobei die konstruktiven, friedfertigen Elemente von den destruktiven, gewalttätigen ersetzt werden. Dies zeigt sich auch in der Figur von Achilleus’ Vater Peleus, der sich als Enkelsohn des Chiron ausgibt, dem aber „das Morden [...] leicht von der Hand“ (S. 23) geht. Während „jeder nur das wilde Kentaurenblut in ihm sehen wollte“ (S. 23), sieht Medea bzw. die Autorin in

---

<sup>1514</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3.

<sup>1515</sup> Vgl. Kapitel 4.1.3.

<sup>1516</sup> Vgl. Nick, *Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos*, S. 54.

dem Verhalten der jüngeren Generationen (Peleus, Achilleus) vor allem einen Verrat an den Werten, die von der älteren Generation (Chiron) vertreten wurden. In diesem Prozess findet die von Wolf erwähnte „Umwertung“<sup>1517</sup> statt, die als typische Erscheinung am Übergang von der matriarchalen zur patriarchalen Gesellschaft gilt. Der Kontrast zwischen zwei Wertesystemen zeigt sich besonders deutlich in der Beschreibung von Chirons Wohnort als Utopie der „Liebe und Menschlichkeit“ (S. 23), wo die Schüler „Sanftmut erlernen und die Harmonien des Alls und der Lyra und nicht so einer werden wie er, Peleus: ein Abenteurer und Krieger“<sup>1518</sup> (S. 23). Bei Chiron lernen die Schüler also das Einssein der Menschen mit der Natur, den Ganzheitsgedanken und Kunst, die ein Humanitätsideal verkörpert und den Werten der Oistroschen Utopie in Wolfs Roman ähneln.<sup>1519</sup> Diese Utopie der Humanität und Harmonie kontrastiert nicht nur mit dem Verhalten von Chirons symbolischen Erben, Peleus und Achilleus, sondern auch mit der oben analysierten Haltung des Prometheus, die durch Maßlosigkeit und Unersättlichkeit (vgl. S. 43) gekennzeichnet ist. Ein weiterer Kontrast besteht zwischen der Schönheit der Utopie und der Traurigkeit ihres unvermeidbaren Untergangs, was durch eine zweite, konkretere Beschreibung von Chirons Wohnort aus Medeas Perspektive noch verstärkt wird. Die Schönheit und die gleichzeitige Vergänglichkeit von Chirons Utopie sind in der folgenden Beschreibung ersichtlich:

Eine Weile vergeht, bis meine Augen in dieser verschatteten Wirklichkeit wahrnehmen, daß an der Höhlenwand hinter der Bettstatt, die offenbar lange nicht mehr benutzt worden ist, eine Leier hängt, eine siebensaitige Barbitos, eine Phorminx daneben, eine Doppelflöte und auch eine Salpinx und Klappern. Alles, wie es mir Peleus beschrieb: Ein Haus der Musik, eine Haus der Heilung. Die Saiten der Phorminx straff glänzend gespannt, als hätte jemand noch eben auf ihnen gespielt. Chiron? Ich suche in seiner reglos neben dem Schenkel hängenden Hand, ob sie vielleicht noch das Plektron hält, zum Anreißen der Saiten, und finde in den leicht nach innen gebogenen Fingern, die sich auf einmal den meinen entziehen, eine erdige Knolle, eine Wurzel, deren Tödlichkeit ich sofort erkenne: den Eisenhut. (S: 41)

Einerseits werden hier verschiedene musikalischen Instrumente aufgezählt, die im Unterschied zu den Prometheuschen und Herakleschen Instrumenten – Feuer und Schwert – auf eine friedliche, ruhige Lebensweise hindeuten sowie auf das künstlerische Schaffen, welches die menschliche Fähigkeit zur Schönheit und Produktivität birgt.<sup>1520</sup> Andererseits weist die tödliche Wurzel, die Chiron für sich

<sup>1517</sup> Ebd., S. 56-57.

<sup>1518</sup> Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 16.

<sup>1519</sup> Vgl. Kapitel 6.4.

<sup>1520</sup> Vgl. ebd.

wählt, auf die hoffnungslose Zukunft der von ihm vertretenen Lebensweise und seiner Werte hin. Dass Chiron selbst nicht mehr in der Lage ist, seine Instrumente zu spielen, und dass außer ihm keiner an den Instrumenten Interesse hat, zeugt ebenfalls vom Verfall seiner Zeit. In dieser Hinsicht ist Nicks Beschreibung der matriarchalen Utopie wie diejenige Wolfs von Pessimismus und Resignation geprägt;<sup>1521</sup> wie die Werkstatt des Oistros kann Chirons Utopie in einer patriarchalisierenden Welt, die Probleme mit Gewalt und Unterwerfung löst, nicht existieren. Anders als Oistros und seine Freunde möchte Chiron keinen Widerstand gegen den Lauf der Geschichte leisten<sup>1522</sup> – nicht nur wegen der Vergeblichkeit, gegen die olympische Ordnung zu kämpfen, sondern auch wegen Chirons eigener Vorstellung, die weibliche Züge trägt, und weil er selbst keinen Wert auf ein ewiges Leben legt.

In ihrer unterschiedlichen Haltung zur Unsterblichkeit liegt der wichtigste Unterschied zwischen Chiron und Prometheus in Nicks Erzählung. Bewusst bildet die Autorin einen Kontrast zwischen den beiden Unsterblichen, der sich bereits in beiden Begegnungsszenen zeigt: Medeas erstes Zusammentreffen mit Prometheus findet in einer ähnlichen Umgebung statt wie jenes mit Chiron, wobei die Orte der Begegnung de facto weit voneinander entfernt liegen. Durch diese Parallelität der Umgebung („Noch immer die Fährte bergauf und noch immer der Wald. [...] demnach steht die Sonne in meinem Rücken schon tief, schon hinter mir, vielleicht eine Handbreit über der Bucht“ (S. 5, 39).) scheint es, als hätte Medeas Reise sie zum Ausgangspunkt zurückgebracht. Tatsächlich handelt es sich bei der Reise von Prometheus zu Chiron aber nicht um eine Rückkehr zum Ausgangspunkt der Reise selbst, sondern um die Rückkehr zum Ausgangspunkt der menschlichen Zivilisation (genauer gesagt: Zu einer früheren Phase), bevor die Selbstentfremdung und Selbstüberhebung<sup>1523</sup> der Menschen stattgefunden haben. In dieser Umgebung des Déjà-vu trifft Medea Chiron, der als der „gütigste[...] aller Kentauren“ (S. 38) gilt und trotzdem von Herakles als „Übel[...] der Welt“ (S. 36) bezeichnet und von seinem giftigen Pfeil getroffen wird. Im Vergleich zu Prometheus, der „schrei[t] ohne Schmerz“ (S. 6) und an seinem Anspruch auf Änderung des Schicksals festhält, akzeptiert Chiron sein Schicksal ruhig und duldet ohne Beschwerden die unendlichen Schmerzen.

Ein weiteres Kennzeichen von Chirons Utopie ist die Zeitlosigkeit, die an die

---

<sup>1521</sup> Vgl. ebd.

<sup>1522</sup> Vgl. Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 16.

<sup>1523</sup> Vgl. Wolf, Medea. Stimmen, S. 179.

zeitlose matriachale Utopie von Kolchis in Haas' Roman erinnert.<sup>1524</sup> Anders als in früheren Phasen ihrer Reise, in denen der Wechsel von Tag und Nacht sowie von den Jahreszeiten deutlich zu erkennen ist, verliert Medea bei Chiron zweimal das Zeitgefühl – einmal auf ihrem Weg zu einer Quelle am „Ende der Schlucht“ (S. 42), wo sie nach Chirons Vorschlag „Beeren sammeln“ (S. 42) will, einmal auf ihrem Rückweg von der Quelle zu Chiron. In beiden Fällen befindet Medea sich in einem verschwommenen Zustand und verliert das (objektive) Zeitgefühl und ihre (subjektive) Erinnerung:

Die Erfahrung: das Zeitgefühl zu verlieren. Eine Bedrohung. Meine Abwehr. Meine Unfähigkeit, mich zu erinnern. Wieviel Zeit ist vergangen seit gestern, seit heute morgen. Seit wann vernehme ich nicht mehr die Auflehnung des Titanen? (S. 43).

Auf dem Rückweg schluchtaufwärts finde ich alles verändert, entwurzelte Tannen sind über die Pfade gestürzt, als hätte ein Sturm gewütet. Erneut die Empfindung, das Zeitgefühl zu verlieren. Warum ist es schon Nacht, ohne Abend gewesen zu sein? Beim Erklimmen der kniehohen Felsstufen weht aus der Höhle mich Finsternis an wie Asche. [...] dort, wo ich heut oder gestern oder vorzeiten Chiron verließ, [...] (S. 43-44).

Bemerkenswert ist hier die Erwähnung der Quelle, die, wie in Kapitel 6 dargestellt wird, auf Leben und Weiblichkeit hindeutet und daher wie der kolchische Brunnen in Wolfs Roman matriachale Züge trägt.<sup>1525</sup> Medeas Verlust des Zeitgefühls ist also deutlich mit der Weiblichkeit von Chirons Utopie verbunden. Dies führt auch dazu, dass sie vom Einfluss der männlichen, aggressiven Kultur befreit wird, denn bei Chiron kann sie die „Auflehnung“ (S. 43) des Prometheus nicht mehr vernehmen. Das Gefühl der Zeitlosigkeit in einer matriachalen Utopie wird auch in Nicks Erzählung *Penelope, eine Erfahrung* beschrieben. Auf Kirkes Insel, die ähnliche Züge wie Chirons Ort trägt, verliert die Titelheldin nämlich ebenfalls das Zeitgefühl: „[I]rgendwann hörte ich auf, die Tage, die hier ungewöhnlich lange dauerten, zu zählen und über die Zeit, die vergangen oder stehengeblieben war, nachzudenken“<sup>1526</sup>.

Medeas eigene Reise von Prometheus bzw. dem Patriarchat zu Chiron bzw. dem Matriarchat lässt sich allerdings nicht auf den Verlauf der Menschheitsgeschichte übertragen. Im Gegensatz dazu bildet ihre Anti-Odyssee einen traurigen Kontrast zur Entwicklung der menschlichen Geschichte, die sich, wie vorher dargestellt, auf der Schwelle vom Matriarchat zum Patriarchat befindet. Chiron, der den tatsächlichen

---

<sup>1524</sup> Vgl. Kapitel 4.1.1.

<sup>1525</sup> Vgl. Kapitel 6.3.1.

<sup>1526</sup> Nick, *Penelope, eine Erfahrung*, S. 78.



Lauf der Geschichte erkennt und keinen Widerstand gegen das Schicksal zu leisten versucht, spricht zu Medea von der ‚Endzeit‘: „Die Endzeit sei nahe. [...] Zum ersten Mal seh ich ihn lächeln“ (S. 42). Einerseits bedeutet die Endzeit das Ende von Chirons Leben; andererseits deutet sie aber auch das Ende der matriarchalen Epoche an, die wiederum von Chiron und seiner Utopie symbolisiert wird. Im weiteren Sinne bedeutet dies auch das unvermeidbare Ende einer friedlichen, harmonischen und konstruktiven Epoche und den Anfang einer maßlosen und chaotischen Zeit, was durch Prometheus’ Befreiung markiert wird. In dieser neuen Zeit verzichten die Menschen auf eine ruhige Lebensweise und beginnen, wie die Götter des Olymps gegeneinander zu kämpfen:

Nicht mehr lange, und das Ungeheuer Prometheus wird entfesselt vom Felsen springen, um uns für immer erhalten zu bleiben mit seiner Erfindergabe, seiner Unersättlichkeit, seinem Leichtsinn! Wie wird er die Erde mit seinen Bastarden bevölkern nach alter göttlicher Sitte! Welche Maßlosigkeit steht uns bevor. Chiron, die Weisheit, die uns so lang überlebt hat, wird sterben (S. 43).

Diese Cassandra-Prophezeiung von der Zukunft der Menschheit, die an die Kritik an der instrumentellen Vernunft und der Vergötterung der Technik in der *Dialektik der Aufklärung* erinnert,<sup>1527</sup> zeigt Nicks pessimistische Haltung gegen die geschichtliche Entwicklung und ihr Misstrauen gegenüber dem technischen Zeitalter. Wie Sabine Friedrich betont, ist gemäß Nicks Zivilisationskritik die „vorgeschichtliche, mythische Zeit [...] die heile Zeit“<sup>1528</sup>, während die Geschichte als „perpetuierter Verfall“<sup>1529</sup> erscheint. Und

Schuld daran trägt die Technik, die im Werk Nicks [...] nicht als Hilfsmittel, als Ergebnis menschlicher Ingenuität erscheint, sondern sich zu einer dämonischen, der menschlichen Kontrolle entzogenen Macht verselbständigt hat.<sup>1530</sup>

Bemerkenswert ist, dass eine Koexistenz von Chiron und Prometheus, also von Matriarchat und Patriarchat, in Nicks Erzählung unmöglich ist. Dies zeigt sich an der Tatsache, dass Prometheus’ Befreiung erst durch Chirons freiwilligen Tod ermöglicht wird. Chiron fungiert wiederum als Sündenbock für Prometheus, denn Zeus ist „bereit, den Gefangenen freizugeben, wenn ein anderer Unsterblicher für ihn, den Lächerer,

---

<sup>1527</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>1528</sup> Friedrich, *Traditionsbewußtsein als Lebensbewältigung*, S. 77.

<sup>1529</sup> Ebd., S. 78.

<sup>1530</sup> Ebd.

seine Unsterblichkeit hergeben würde, so daß Prometheus dann doppelt unsterblich wäre“ (S. 22). Der durch die patriarchale Ordnung getriebene Sündenbockmechanismus erinnert an ein ähnliches Prozedere in Wolfs Medea-Roman, bei dem die Protagonistin ebenfalls zum Sündenbock auserkoren und für die Verfestigung der patriarchalen Macht geopfert wird.<sup>1531</sup> Die Opferung Chirons für Prometheus deutet in der Erzählung auch auf die Möglichkeit einer Versöhnung von Prometheus und Zeus hin, die ja beide die Etablierung der männlichen Macht zum Ziel haben. Zugleich wird das von Chiron vertretene Weibliche entmachtet und als ‚Vergangenheit‘ von der ‚Zukunft‘ abgelöst. Anders als Wolfs Medea, die den Untergang durch ihren Widerstand zu vermeiden versucht, zeigt sich in Nicks Chiron-Figur die sowohl im Interview als auch von Steskal erwähnte Prägung der Autorin durch das Judentum<sup>1532</sup>: Ihre Figuren tendieren eher dazu, das unglückliche Schicksal bzw. die Leiden zu erdulden anstatt dagegen zu kämpfen. Ein weiterer Grund für Chirons Verzicht auf die Unsterblichkeit liegt wiederum in seiner matriarchalen Prägung, die ihn zum gleichen Schluss wie die Autorin führt, nämlich dass das ewige Leben ein ewiges Leiden ist (vgl. S. 38).<sup>1533</sup> Wie die Kolcherinnen in Wolfs Roman legt er keinen Wert auf die Unsterblichkeit, während Prometheus wie Akamas an seinem ewigen Leben festhält.<sup>1534</sup> Im Vergleich zu Prometheus, der in der Nacht immer wach bleibt (vgl. S. 7), genießt Chiron seinen ruhigen Schlaf „im Stehen, wie Pferde“ (S. 42); im Vergleich zu dem maßlosen und unersättlichen Prometheus, der die Selbsterhöhung der Menschheit im technischen Zeitalter verkörpert, betrachtet Chiron den Tod als Gnade und „beneide[t] die Sterblichen nicht – außer um ihre Endlichkeit“ (S. 41). Indem er die Versöhnung von Prometheus und Zeus und den Beginn des neuen Zeitalters als das Unvermeidbare akzeptiert, tut er nichts gegen die neue Ordnung. Vor dem Zeitenwechsel erscheint die heilkundige Medea selbst wie bei Haas und Wolf völlig ohnmächtig: Sie versucht, mit Kräuterbrei Chirons Wunde zu heilen, was jedoch wirkungslos bleibt gegen das Gift aus Herakles’ Pfeil – also gegen den Willen des Zeus und die patriarchale Ordnung (vgl. S. 42). Im Interview mit Nick betont auch Michael Basse die Ohnmacht Medeas vor der Zeitenwende: „Für die

<sup>1531</sup> Vgl. Kapitel 6.4.

<sup>1532</sup> Vgl. Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 60. Vgl. dazu auch Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 302-304.

<sup>1533</sup> Zur Todessehnsucht in der Erzählung und in Nicks anderen Werken vgl. Friedrich, Traditionsbewußtsein als Lebensbewältigung, S. 126ff. Friedrich weist z. B. auf Nicks Vorstellung hin, dass „[d]ie einzige Vollkommenheit, die das Leben aufzuweisen hat, [...] darin [liegt], dass es einen Anfang und ein Ende besitzt“ (S. 127). „Der Tod im Werk Dagmar Nicks ist der Erlöser, der sinnvolle Beender eines oft unerträglichen Daseins“ (S. 134).

<sup>1534</sup> Vgl. Kapitel 6.2.1.

Medea der Dagmar Nick ist das in erster Linie nicht eigenes Leid, das ihr als Frau selbst widerfährt, sondern fremdes Leid, genauer das Mitansehen-Müssen und das Nicht-helfen-Können<sup>1535</sup>. Sie ist sogar abwesend bei Chirons Tod und wird damit nicht zur Zeugin des Zeitenwechsels, da Chiron sie zu einer Quelle in der Schlucht geschickt hat (vgl. S. 42). Auf ihrem Rückweg sieht sie Szenen, die auf einen bereits stattgefundenen Wechsel hindeuten: Nicht nur findet sie „alles verändert, entwurzelte Tannen sind über die Pfade gestürzt, als hätte ein Sturm gewütet“ (S. 43), sondern sie stößt auch direkt auf Chirons Leiche, „etwas Schwarzes, Unförmiges [...], groß wie ein Pferdekadaver“ (S. 44). Die drastische Änderung der Landschaft nach Chirons Tod deutet einerseits den Untergang der matriarchalen Utopie an, die er verkörperte, andererseits das Unheil der Zukunft, was sich vor allem in der tiefen Dunkelheit nach dem Sturm zeigt.

Bemerkenswert ist dabei die Betonung von Chirons Gestalt als Mischwesen von Mensch und Pferd, das als Einheit von Natur und Kultur bzw. von Gefühl und Vernunft zu interpretieren ist.<sup>1536</sup> Chirons Rückkehr zur völligen Pferdegestalt lässt sich in diesem Sinne als seine Rückkehr zur Natur nach seinem Tod verstehen.<sup>1537</sup> Dies wird wiederum unterstrichen durch die Tatsache, dass Chirons Leiche und seine Utopie bald von der Natur verschlungen werden und keine Spuren mehr auf der Welt hinterlassen. Aus Medeas Sicht wachsen die Pflanzen und Kräuter rund um Chirons Todesort auf eine surrealistische Weise, so dass sie „in wenigen Tagen die Höhle mitsamt dem Leichnam verschlingen, meine Fragen, meine Erinnerung zudecken und vergessen sein lassen“ (S. 44). Dies deutet einerseits darauf, dass Chiron nach seinem Tod in die Natur bzw. in die Erde zurückkehrt,<sup>1538</sup> die mit dem Weiblichen identifiziert wird; andererseits erlangt er keinen Nachruhm, wie es nach männlicher Denkweise erstrebenswert wäre (vgl. z. B. Akamas und Jason in Wolfs Roman). Sowohl physisch als auch geistig verzichtet er also auf die Unsterblichkeit und beendet somit ebenso seine Leiden wie seine Zeit. Bei seinem Tod nimmt Medea eine weitere surrealistische Szene wahr: Alle Instrumente in Chirons Höhle erklingen plötzlich von alleine, obwohl der Hausherr bereits gestorben ist – „An der

---

<sup>1535</sup> Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 60.

<sup>1536</sup> Vgl. dazu Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 298: „Chiron verkörpert schon rein äußerlich als Kentaure (halb Pferd, halb Mensch) den ursprünglich harmonischen Einklang von Mensch und Natur“.

<sup>1537</sup> Vgl. ebd., S. 301: Steskal betrachtet Chirons Tod als „Renaturierung“.

<sup>1538</sup> Vgl. Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 60: „[D]u bist von Erde genommen und zur Erde kehrst du zurück.“

rückwärtigen Grottenwand beginnt die Phorminx zu tönen, die Saiten der Lyra vibrieren“ (S. 44). Aber auch diese Musik bleibt der Nachwelt nicht erhalten, sondern sie dient allein als Trauermusik für das verschwindende Zeitalter. Die zwei beschriebenen phantastischen Szenen entsprechen wiederum Nicks Anliegen, dass einige Szenen in ihrer Erzählung „unklar bleiben“<sup>1539</sup> sollten. Das absichtliche Verwischen zwischen subjektivem Eindruck und objektiver Realität gilt als ein Kennzeichen des weiblichen Schreibens,<sup>1540</sup> das Nick trotz ihrer Ablehnung der feministischen Theorie offenbar praktiziert und das ihre Medea-Fassung zu einer Alternative außerhalb der Traditionslinie macht.

Ebenfalls von der weiblichen Schreibweise geprägt ist die fragmentarische Form der Erzählung, die Nick und Basse im bereits zitierten Interview ausführen. So habe Nicks Medea-Erzählung „einen offenen Anfang, offenen Schluß, verläuft in Sprüngen, Vor- und Rückblenden, [...]“<sup>1541</sup> Dabei bilden die Vergangenheit und die Erinnerung ein Geflecht; „[d]as Vergangene nimmt keine abgeschlossene und konkrete Seinsform an und wird nicht über das Konkrete definiert, sondern es bleibt gestaltlos-abstrakt und potentiell möglich“<sup>1542</sup>. Besonders bemerkenswert ist der offene Schluss der Erzählung, wo Medea sich entscheidet, nach Chirons Tod fortzureisen und im patriarchalen Zeitalter weiterzuleben:

Ich weiß, daß ich fortgehen soll. In eine andere Landschaft. Zu anderen Menschen.  
Ich habe noch eine Weile zu leben (S. 44).

Wie Steskal und Spiegl feststellen, zeigt der letzte Satz der Erzählung Medeas Lebensmüdigkeit.<sup>1543</sup> Dass sie dennoch weiterzuleben beschließt, unterstreicht einerseits die zuvor diskutierte und in der Figur des Chiron dargestellte Nicksche Lebenshaltung, die für die Akzeptanz der Leiden und des unseligen Schicksals plädiert. Andererseits liegt in Medeas Willen auch eine kleine Möglichkeit der Hoffnung, denn als geistige Schülerin Chirons und Unterstützerin seiner Lebensphilosophie wird sie wohl auch ihre Zweifel und womöglich ein alternatives Konzept ins neue Zeitalter mitbringen. Zwar würde es schwer für sie, aus ihrer Passivität und Resignation auszubrechen, aber der Fortbestand des alternativen

---

<sup>1539</sup> Ebd., S. 48.

<sup>1540</sup> Vgl. Kapitel 2.2.2.

<sup>1541</sup> Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 57.

<sup>1542</sup> Zimniak, Dagmar Nicks poetische Ich-Inszenierungen, S. 21.

<sup>1543</sup> Vgl. Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 302-303; Spiegl, Medea. Transformationen in der Gegenwartsliteratur, S. 63.

Lebenskonzepts allein soll gegen die destruktive Tendenz im Zeitalter von „Feuer und Schwert“ (S. 41) wirken. In diesem Sinne ist Nicks passive Medea wie bei Haas und Wolf als Hoffnungsträgerin zu betrachten, die die Kraft für die Umstürzung des männlichen Zeitalters und des patriarchalen Mythos in sich trägt. Jedenfalls ist die Autorin „nicht losgelöst von der humanen Überzeugung, daß Verfolgung, Diffamierung, Unterdrückung und Verhöhnung des Einzelmenschen und der Menschengruppen nicht herrschen dürfen“<sup>1544</sup>.

## 5.2 Nicks Rekonstruktion des Mythos von Medea und Iason

In Nicks Erzählung werden sowohl der Medea-Mythos als auch die Argonautensage umgeschrieben. Wie Wulf Segebrecht feststellt, indem Nicks Mythenumschreibung „durch Erfindungen zum Überleben des Mythos beiträgt, trägt [sie] zugleich zu seinem eigenen Überleben bei“<sup>1545</sup>. In diesem Prozess findet die Rehabilitierung Medeas hauptsächlich in zwei Aspekten statt: Erstens werden ihre Untaten aus der traditionellen Überlieferung als Gerüchte und Versuche der Dämonisierung enthüllt, die auf Angst und Fremdenhass zurückzuführen sind; zweitens werden zwei von Medeas Kerneigenschaften – Rachsucht und Maßlosigkeit – bei der Figurengestaltung völlig ausgespart. Nicht nur verachtet Nicks Medea Prometheus’ Maßlosigkeit als Makel der patriarchalen Epoche (vgl. S. 43), sondern sie betont auch, dass sie auf Rache verzichtet: „Medea rächt sich nicht mehr“ (S. 32). Durch ihre Schuldlosigkeit und ihre Rolle als Opfer des Rufmordes ähnelt Nicks Medea also eher Wolfs Protagonistin statt Haas’.

Im Interview spricht Nick von einer „ursprünglich[en]“<sup>1546</sup> Version des Medea-Mythos und deren Umfunktionierung durch Euripides – zunächst aber sei die Kolcherin schuldlos gewesen. Diese mit Haas und Wolfs Annahme korrespondierende Vorstellung von einer ‚Ur-Medea‘ widerspricht zwar Blumenbergs Verleugnung der Existenz eines ‚Ur-Mythos‘,<sup>1547</sup> erklärt aber die Ähnlichkeit zwischen Nicks Adaption und den Versionen der beiden anderen Autorinnen – dazu gehören nicht nur die Rehabilitation Medeas, sondern auch die Gestaltung Iasons als eine in vielerlei

---

<sup>1544</sup> Zimniak, Dagmar Nicks poetische Ich-Inszenierungen, S. 52.

<sup>1545</sup> Segebrecht, Wulf: Laudatio auf Dagmar Nick anlässlich der Horst-Bienek-Preisverleihung für Lyrik am 15. Dezember 2009. In: Bayerische Akademie der Schönen Künste: Jahrbuch 2010, S. 199-207, hier: S. 203.

<sup>1546</sup> Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 61.

<sup>1547</sup> Vgl. Kapitel 2.1.3.

Hinsicht negative Figur und die Verlegung der Verantwortung auf die Massenpsychologie bzw. die patriarchale Unterdrückung.

Nicks Umdeutung des Medea-Mythos findet vor allem in der Leugnung von Medeas angeblichem Mord an Absyrtos, Pelias, Krüsa und ihren Kindern statt. Im Prozess der Umschreibung wird der Mechanismus der Mythisierung offengelegt, wobei hier nicht nur Männer, sondern auch Frauen als Verantwortliche erscheinen. Den Prozess der Mythisierung und Dämonisierung, in welchem die reale Medea von einem mythischen Bild abgelöst wird, bezeichnet Medea passend als Prozess des Geschichten-Erfindens (vgl. S. 8). Dies ist in der Erzählung ein allgegenwärtiges Phänomen, das Medea seit ihrer Abreise aus Kolchis bis zu ihrer Odyssee von Prometheus zu Chiron immer begleitet. Rückblickend führt Nicks Medea den Leser in ihre früheren Lebensphasen zurück, so dass dieser mit der Wahrheit – d. h. mit der ‚weiblichen‘ Variante der Wahrheit – konfrontiert wird. Beispielsweise gilt Absyrtos in Nicks Version nicht als Opfer von Medeas Mordgelüsten, sondern als ein „Sühneopfer, Hekate zuliebe oder vielleicht auch Iason zuliebe, damit er seine Haut retten konnte, ab übers Meer, während die Kolcher neun Tage lang mit dem Trauern beschäftigt waren“ (S. 13). In ähnlicher Weise erweist sich auch Medeas angeblicher Mord an Pelias durch den ‚Verjüngungstrick‘ als bloßes Gerücht, denn der Mord wird de facto von Pelias’ Töchtern selbst durchgeführt, und zwar zu einem eigennützigen Zweck: „[D]ie Töchter des Pelias meinten, ihren Vater auf diese Weise selber verjüngen zu können, um länger in den Genuß seiner Versorgung zu kommen“ (S. 9). Auch die berühmtesten Taten von Medea – die Tötung der eigenen Kinder und der Mord an Kreon und Krüsa – gelten in Nicks Version nicht als Tatsache, sondern als böartige Erfindung. So werden Medeas Kinder wie in Wolfs Roman nicht von ihrer Mutter, sondern von den Korinthern getötet (vgl. S. 8), während die korinthische Prinzessin nicht wegen des giftigen Geschenks von Medea, sondern wegen „eine[s] Aussatz[es]“ (S. 28) in den Brunnen gesprungen ist. In beiden Fällen fungiert Medea als Sündenbock, dem alle Schuld an Unglück und Verbrechen zugeschrieben wird:

Am Ende halten die Leute alles für wahr. Auch daß Medea ihre Kinder eigenhändig erwürgt hat. Ich! Eine kolchische Mutter! Auch daß ich Iasons Geliebte mit einem silberdurchwirkten Gewand, dünn wie ein Spinnennetz, in Flammen versetzte und ihren königlichen Vater, freilich ohne ein solches Gewand, dazu! Und wie dann der Krüsa, diesem Luder, das meine Ehe zerstörte, die Haut zu weißen Blasen verbrannte just, als sie mein Hochzeitsgeschenk über die Schultern zog, und wie sie damit brüllend vor Schmerz in den Brunnen sprang, aus dem sie nicht mehr lebendig heraufkommen wollte – einen Aussatz hatte sie, der sie hineintrieb in das kühlende Wasser! Aber das mit dem Aussatz, das durfte keiner erfahren,

das durfte nicht wahr sein, das mußte das Werk der Medea sein, der Verstoßenen, der Zauberin, der Unheilbringerin, die jenseits der Meere beheimatet war (S. 28).

Bemerkenswert ist Medeas Kommentar zu der Tendenz der Menschen, Geschichten zu erfinden, und zu dem Leichtsinn der Massen, diese Geschichten auch zu glauben: „Ich glaube nicht an Geschichten. Man hat viel zu viele Geschichten erzählt. Am Ende halten die Leute alles für wahr“ (S. 28). Nach Nicks Ansicht liegt der Grund für die Mythisierungstendenz in der Angst der Menschen – Angst vor den Fremden und vor dem Tod, was in gewisser Weise Blumenbergs Erklärung für die Entstehung des Mythos als Mittel der Angstbewältigung entspricht.<sup>1548</sup> Bei seiner Auseinandersetzung mit Nick weist Zimniak entsprechend auch auf „[d]as Zeitalter der Angst“<sup>1549</sup> in ihrem Werk hin, und die oben genannten zwei Arten von Angst werden von ihm als „kollektive Weltangst“<sup>1550</sup> und „individuell präsente Lebensangst“<sup>1551</sup> bezeichnet. Nicks Medea stammt aus einem Land, das auf der Grenze zwischen der damals bekannten Welt und dem „Totenreich“<sup>1552</sup> liegt – ihre bereits in der traditionellen Überlieferung betonte Identität als Fremde und Zauberin ist beängstigend für die Griechen:<sup>1553</sup>

Medea war einfach den Leuten unheimlich: eine zauberkundige Ausländerin, die man mitgebracht hatte aus einem Land, das hinter den sogenannten Klappfelsen lag. Damit bezeichnete man den Bosphorus. Und was dahinter lag, grenzte ans Totenreich.<sup>1554</sup>

In der Tat gibt es also keinen wesentlichen Unterschied zwischen der Angst der Griechen vor der Kolcherin und ihrer Angst vor den Reitpferden und den Kentauren (vgl. S. 16) – Nick erklärt im Interview ihre Beschreibung der Angst der Griechen vor Pferden damit, dass sie in Medeas Zeit „noch kein Pferd satteln konnten“<sup>1555</sup>. In der Erzählung werden die Angst vor den Kentauren und die daraus erwachsene Dämonisierung mit den Reaktionen gegenüber Medea gewissermaßen parallelisiert, so dass beide als Angstobjekt für die Griechen unverstündlich und bedrohlich erscheinen. In beiden Fällen wird die Angst der Menschen vor dem unbekanntem

---

<sup>1548</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2. Zum Thema Angst in Nicks Werk vgl. auch Segebrecht, Laudatio auf Dagmar Nick, S. 200; Nowakowska, Literarisches Schaffen der vertriebenen Autoren für eine gemeinsame Zukunft, S. 215.

<sup>1549</sup> Zimniak, Dagmar Nicks poetische Ich-Inszenierungen, S. 32.

<sup>1550</sup> Ebd.

<sup>1551</sup> Ebd.

<sup>1552</sup> Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 61.

<sup>1553</sup> Zu den Außenseiterfiguren in Nicks Werken vgl. Friedrich, Traditionsbewußtsein als Lebensbewältigung, S. 83ff.

<sup>1554</sup> Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 61.

<sup>1555</sup> Ebd., S. 48.

„Jenseits“ mit eingeschlossen; so weckt die mit Iason in Iolkos angekommene Medea furchtbare Phantasien beim iolkischen Volk: „So eine hat er sich mitgebracht! Eine Ausländische, eine vom Rande der Welt, von dort, wo das Jenseits beginnt; die kann zaubern, die holt die Toten herauf, die weiß, wie man Männer verhext“ (S. 9). Infolgedessen verbreiten sich schnell die Gerüchte um Medeas Zauberkraft und deren unheilbringende Wirkung (vgl. S. 9). Medea „ha[t] zu spüren bekommen, was es heißt, eine Fremde zu sein“ (S. 10). Denn die Mythisierung hindert die Menschen daran, die wahre Medea hinter der mythischen Oberfläche zu erkennen, so dass die Gerüchte immer wilder werden, bis ein völlig entstelltes Bild von ihr entsteht:

Eine Kette aus Mißtrauen warf man mir um den Hals, damit band man mich fest. Spionierte mir nach. Bergwöhnte meine Schlangen: ob sie sprächen mit mir. Niemals war ich allein, niemals ohne die Mägde, die mir dienen sollten und mich zu bewachen hatten und die jedesmal aufkreischten, wenn ich meine Lieblingsnatter am Kopf griff, um ihr das Gift abzumelken. Kein Versteck, das man nicht aufspürte, keine Phiole, kein Gegenstand, den ihre plötzlichen Bauernhände nicht untersuchten (S. 11).

Hier geschieht also das gleiche wie in Wolfs Roman: Die wahre Person wird durch die Verbreitung und die Verfestigung des Mythos um sie allmählich getötet, bis nur ihr mythisches Bild in der Überlieferung bestehen bleibt. Direkt nach der Beschreibung der ‚mythischen Tötung‘ Medeas schildert die Autorin die Dämonisierung der Kentauren durch die Iolkischen: Obwohl keiner von ihnen die Kentauren je mit eigenen Augen gesehen hat, verleihen sie ihnen in erfundenen Geschichten ein schreckliches Aussehen und barbarische, verbrecherische Charakterzüge, um ihre Angst vor diesen Andersartigen zu verarbeiten.<sup>1556</sup> So wissen die Leute von den Kentauren „nichts als Greuel und Scheuel“ (S. 11) zu berichten und stellen sich diese aus Angst vor als „pferdeleibige[.] Mißgestalten, Weiberräuber[.], die sich von rohem Fleisch und gegorener Stutenmilch nähren und sich sinnlos mit Wein besaufen“ (S. 11). Zwar durchschaut Medea die Gerüchte („Nichts als Erfindungen“ (S. 11)), aber sie kann nicht verhindern, dass die mythisierte und dämonisierte Darstellung der Kentauren zum Dogma und damit auch der Nachwelt überliefert wird, während die sanftmütige, heilkundige Gestalt des Kentauren Chiron, den Medea mit eigenen Augen gesehen hat, mit der Etablierung der neuen Zeit in Vergessenheit geraten

---

<sup>1556</sup> Spiegl weist zudem darauf hin, dass „[d]ie Abneigung gegen Chiron [...] als eine Aversion des Menschen gegen das Ursprüngliche, Archaische gedeutet werden [kann] und [...] somit auf die menschliche Tendenz [verweist], das Moderne, wie es Prometheus vertritt, zu befürworten“ (Spiegl, Medea. Transformationen in der Gegenwartsliteratur, S. 48).



muss.<sup>1557</sup> Hier findet also wie in Medeas Fall eine Ablösung der realen Person durch das entstellte mythische Bild statt, deren Höhepunkt in der Verschmelzung von beiden bedrohlichen Figuren liegt: Medea ist davon überzeugt, dass es „dem Volk von Iolkos ein Fest wert gewesen [wäre]“ (S. 11-12), falls sie von den Kentauren geraubt würde. Medea und die Kentauren bilden gemeinsam eine Außenseitergruppe, die von der Massenidentität des iolkischen Volkes abgegrenzt wird und keine Möglichkeit zur Assimilation hat. In der Vorstellung der Iolkischen verschmelzen die beiden zu einer mythischen Gestalt, deren bloße Existenz ihnen zur Verfestigung ihrer eigenen Identität verhilft. Dass solche Dämonisierungen allgegenwärtig sind, beweist die Tatsache, dass auch die Hirten in den Bergen, die Medea auf ihrer Reise zu Chiron trifft, deutliche Angst vor den Kentauren zeigen und wie das iolkische Volk ein Trugbild von ihnen entwerfen:

Kentauren! – das führt nicht aus ihnen heraus wie ein Schrei, obwohl es ein Schrei ist. Das flüstern sie: Kentauren. Überall hinter den Wäldern. Nachts stehlen sie unsere Rinder! (S. 25).

Jeder von ihnen will sie gesehen haben, mit eigenen Augen gesehen, die haarigen Oberkörper direkt aus dem Wanst eines Pferdeleibes gewachsen, aus dem Hals, nein, aus der Brust, nein, aus dem Widerrist, und die Vorderbeine nicht, wie man einstmals behauptete, mit menschlichen Füßen, sondern mit Hufen, richtige Pferdebeine, vorne und hinten, und Schweife wie bei einem Silen. – (S. 26)

Die Motive der Hirten für die Bildung des Mythos um die Kentauren gleichen jenen des iolkischen Volkes, und eigentliche Unkenntnis des mythischen Objekts bzw. der Wahrheit bildet die notwendige Bedingung für die Verbreitung des Mythos.

Nick, die sich von der feministischen Theorie distanziert,<sup>1558</sup> legt die Verantwortung für die Mythisierung und Dämonisierung nicht lediglich auf die Männer, sondern unterstreicht hingegen bei der Beschreibung jenes Prozesses die destruktive Wirkung der Frauen, was an die ebenfalls destruktiv erscheinenden Frauenfiguren in Wolfs Roman erinnert (z. B. Agameda und die fanatischen alten Kolcherinnen).<sup>1559</sup> Bereits bei Medeas Ankunft in Iolkos „schoben die Straßenmädchen die Köpfe zusammen, und die alten Weiber mit ihren schlaffen Brüsten [...] zeigten auf [sie] mit knotigen Fingern: So eine hat er mitgebracht!“ (S. 8). Der Keim des Fremdenhass entwickelt sich zum böartigen Angriff auf die

---

<sup>1557</sup> Vgl. Kapitel 5.1.

<sup>1558</sup> Vgl. Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 52.

<sup>1559</sup> Vgl. Kapitel 6.

vermeintliche Hexe, da die iolkischen Frauen Angst haben, dass ihre Männer von Medea verzaubert werden und sie verlassen (vgl. S. 9). Das „sexuelle[.] Besitzdenken“<sup>1560</sup>, auf das ihre Eifersucht zurückzuführen ist, bezeichnet Steskal als ein „Kennzeichen patriarchaler Gesellschaften“<sup>1561</sup>. Diese Feindseligkeit gegen das eigene Geschlecht mischt sich mit dem oben genannten Fremdenhass gegen die Ausländerin und verschlechtert die Beziehung zwischen den Einwohnern und der Einwanderin, bis Medea die Erfinder des Mythos so sehr fürchtet, wie die Wölfe die Jäger fürchten: „[I]ch träume mit ihnen [den Wölfen – Anmerkung der Verfasserin]. Aber anders als sie, die von den Jägern träumen, die alle Herakles heißen, träume ich von Iolkos und seinen tratschenden Weibern“ (S. 12). „[I]ch sage, daß Menschen gefährlicher seien als Wölfe, [...]“ (S. 14). Medeas Hervorhebung der weiblichen Destruktivität komplementiert Nicks Versuch, das weibliche Prinzip durch den männlichen Chiron verkörpern zu lassen. In der Tat gibt es in der Erzählung wenige Hinweise auf die unterschiedlichen Verhaltensweisen beider Geschlechter, abgesehen von den „Männerrivalitäten“ (S. 5) zwischen Prometheus und der olympischen Macht sowie einigen Beschreibungen der feigen Argonauten. Ansonsten vermeidet Nick die Etikettierung eines Geschlechts mit gewissen Eigenschaften, wohingegen Haas und Wolf genau dafür von der literaturwissenschaftlichen Forschung kritisiert werden.<sup>1562</sup> In Hinsicht auf die Trennung vom biologischen *sex* und dem soziologischen *gender* ist sie unter den drei Autorinnen diejenige, die am weitesten geht.

Ironischerweise tragen die Mythenbildung und die Dogmatisierung des Mythos auch zu seiner Umschreibung in Nicks Variante bei: Bei ihr ist ausgerechnet der Fremdenhass in Iolkos, der Medea und Jason nach Korinth treibt, da der in der tradierten Version erwähnte Grund – Medeas Mord an Pelias – in Nicks Variante nicht existiert. So schlägt Jason Medea die Flucht vor dem Fremdenhass vor: „In Korinth, [...] wäre ich sicher. In Iolkos könne er nichts für mich tun, die iolkische Stadtgötter weigerten sich, mich zu schützen. Der Fremdenhaß“ (S. 14). In Korinth geht die Geschichte jedoch in die umgekehrte Richtung – die Alternative zum Mythos, d. h. Medeas und Iasons Flucht vor dem Fremdenhass, führt dort zum Dogma des Mythos zurück, nämlich zu Medeas Verbannung und letztlich zur tradierten Darstellung als Kindsmörderin. In Nicks Erzählung verflochten sich also das Dogma des

---

<sup>1560</sup> Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 299.

<sup>1561</sup> Ebd.

<sup>1562</sup> Vgl. Kapitel 4, 6.

Medea-Mythos seit Euripides und die moderne Adaption der Autorin; die beiden üben eine gegenseitige Wirkung aufeinander aus und bieten dem Leser einen großen Spielraum zum Mitdenken und zur Teilnahme am Mythisierungs- und Entmythisierungsprozess.

Eine andere Art von Angst, die neben der Angst vor dem Fremden in der Erzählung beschrieben wird, ist die Todesangst. Führt die Angst vor dem bzw. den Fremden zur beschriebenen Mythisierungstendenz, so entsteht aus der Todesangst der Anspruch der Menschen auf Unsterblichkeit, was die Vererbung des prometheischen Unsterblichkeitswunsches in der patriarchalen Zeit<sup>1563</sup> erklärt. Die Todesangst ist ihrerseits wiederum mit der Angst und der Ignoranz vor einer unbekanntem Welt – insbesondere vor dem ‚Jenseits‘ – verbunden. Medea spricht von der „Angst der Iolkischen vor dem Jenseits. Ihre Angst vor allem, was tot ist – als wäre das, was am Leben ist, nicht ein Leben lang schlimmer!“ (S. 13). Auch die Hirten, die Medea trifft, zeigen die gleiche Angst vor dem Tod, den Toten und dem Jenseits, wie auch Kolchis als Tor ins Schattenreich betrachtet wird:<sup>1564</sup>

Das Wort *jenseits* erschreckt sie, da sie sich nichts darunter vorstellen können.  
Am Ende der Welt, sagt der Alte, hinter den Klappfelsen, hinter dem Meer, gebe es eiserne Tore, die ins Schattenreich führen, dort, an der Grenze, liege noch eine letzte Stadt, Kolchis; [...]  
Was sind das für Menschen: Draußen zittern sie vor der Stimme des Zeus, drinnen vor der Rache Medeas. Doch nicht die lebende, sagen sie, sei zu fürchten, sondern die tote, sofern sie erst kurze Zeit tot sei, man wisse das nicht. Denn Tote brauchten eine gewisse Zeit, um sich von den Lebenden zu entfernen (S. 32-33).

Diese Angst vor dem Tod und den Toten erinnert an die ‚Totenstadt‘ in Wolfs Roman;<sup>1565</sup> wie bei Wolf deutet die Vorstellung der Hirten auf die Trennung von Leben und Tod bzw. von Diesseits und Jenseits hin, was dem weiblichen Ganzheitsgedanken widerspricht und der patriarchalen Neigung von Abspaltung und Ausgrenzung<sup>1566</sup> entgegenkommt. Nicht nur die Ablösung Chirons durch Prometheus und Zeus deutet die Zeitenwende an, sondern auch die Haltung des Volkes zeigt die Patriarchalisierungstendenz der Gesellschaft – in beiden Fällen bleibt Medea als Zuschauerin ohnmächtig und passiv. Muss sie Chirons Tod und das Ende seiner Zeit hinnehmen und in eine neue Zeit eingehen, so verlässt sie die ängstlichen Hirten

---

<sup>1563</sup> Vgl. Kapitel 5.1.

<sup>1564</sup> Vgl. Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 49.

<sup>1565</sup> Vgl. Kapitel 6.2.2.

<sup>1566</sup> Vgl. Gerdzen/Wähler, Matriarchat und Patriarchat in Christa Wolfs *Kassandra*, S. 24.

unbemerkt, ohne ihnen bei der Angstbewältigung und der Entmythisierung zu helfen.

Neben Medea ist auch Iason eine mythische Figur, deren Geschichte von der Autorin völlig neu interpretiert wird. In Nicks Version bekommt der Argonautenheld eine ähnlich negative Gestalt wie in Haas' und Wolfs Fassungen. Was den Unterschied zwischen Nicks Iason und den anderen beiden Versionen angeht, ist der erstere passiver in seinem Handeln, während der Jason in den letzten beiden Versionen bei den bösen Taten aktiver und stärker motiviert ist. Diese Passivität der Nickschen Iason-Figur korrespondiert mit der allgemeinen passiven Neigung der Figuren in Nicks Erzählung, die z. B. auch Medea und Chiron betrifft. Im Interview verneint Nick die Frage, ob ihre Iason-Figur zugleich ein Held und ein Arzt sei:

Ich sehe in Iason weder einen Arzt noch einen Helden. Böserweise habe ich ihm ja andgedichtet, daß er sich das goldene Vlies nicht selbst geholt, sondern von Medea hat holen lassen, denn sie hatte Zugang zum Heiligen Hain. Später hat Iason sich nicht fein benommen. Da verliebte er sich – oder es muß nicht Liebe gewesen sein, es kann auch der Ehrgeiz gewesen sein, König zu werden – in die Königstochter von Korinth und ließ Medea dafür sausen.<sup>1567</sup>

Nicks Betrachtung von Iason lässt sich als Entheroisierung<sup>1568</sup> ansehen, die die konstruktive Seite dieser Figur in der tradierten Version fast völlig verleugnet. Wie bei Haas und Wolf werden neben Iason auch die Argonauten als Heldengruppe entheroisiert; aber wie bei Iason zeigt sich ihre Entheroisierung eher auf eine passive Weise, während die Argonauten in Haas' Romanen ganz aktiv Untaten und Bösartigkeiten begehen.<sup>1569</sup>

Nicks Entmythisierung des Iason durchläuft einen ähnlichen Prozess wie bei Wolf: Erstens wird die größte Heldentat von Iason – die Argonautenfahrt und das Erlangen des Goldenen Vlieses – in einer alternativen Version erzählt, so dass Iason nicht mehr als selbstbewusster, handelnder Held erscheint, sondern als ein unfähiger und ohnmächtiger „Schwächling“<sup>1570</sup>, dessen Leistung völlig von Medea abhängig ist. Zweitens wird die Verletzung Medeas hervorgehoben, die aus seinem Verrat resultiert. Infolgedessen wird ihm die Rolle des Täters zugewiesen, während Medea als unschuldiges Opfer dargestellt wird. Nick legt in ihrer Erzählung mehr Wert auf den ersten Aspekt, indem sie dem Leser eine alternative Version der Geschichte um das

---

<sup>1567</sup> Nick, *Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos*, S. 51.

<sup>1568</sup> Zur Entheroisierung des stereotypen Helden in Nicks *Medea-Erzählung* vgl. Spiegl, *Medea. Transformationen in der Gegenwartsliteratur*, S. 49ff.

<sup>1569</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1., 6.3.1.

<sup>1570</sup> Friedrich, *Traditionsbewußtsein als Lebensbewältigung*, S. 116.

Goldene Vlies anbietet, in der die traditionellen Rollen von Iason als Held und Medea als Helferin umgekehrt werden:

Verteidigt hat Iason mich nie. Gekämpft hat er nie, weder um seinen Besitz, noch um mich, geschweige denn mit der Pythonschlange um das begehrte goldene Fell. Später wird ganz Thessalien erzählen, daß er mit einem Drachen gerungen hat, der seine Opfer nicht totbeißt, sondern durch festes Umringeln erstickt. Helden verstehen, für ihren Nachruhm zu sorgen. Kein Wort von Medea und wie einfach es ist, eine Schlange zu blenden, bis sie wie gelähmt aus den Ästen fällt. Kein Wort, daß ich für ihn den Widderpelz von der Eiche riß, während er, bewaffnet bis über die Schläfen, am Rande des Heiligen Haines stand und sich nicht rührte. Eh ich mich umwandte, das Vlies samt allen daranhängenden goldenen Weihegeschenken hinter mir herschleifend, hörte ich, wie die Waffen zu Boden klirrten. Iason dazwischen. Seine Augenpfeile waren nach oben gedreht. Ich ohrfeigte ihn, bis er die Lider schloß und erwachte (S. 15).

Mit dieser Umschreibung der Geschichte des Goldenen Vlieses wird einerseits die traditionelle Heldengestalt des Iason zerstört, andererseits der Mechanismus der Mythisierung noch einmal enthüllt. Im gesamten Verlauf des Raubes des Vlieses erscheint Iason als schwacher und feiger Mann, der nicht zu seinem Ruf in der Nachwelt passt. Da er überhaupt nicht motiviert ist zu kämpfen, wird ihm das Kernelement des klassischen Heldentums geraubt. Der Mythisierungsprozess läßt sich auch hier mit demjenigen in Wolfs Roman parallelisieren: Um seinen Nachruhm zu sichern, verbirgt Iason die Wahrheit der Vlies-Geschichte vor dem Publikum und erfindet einen Heldenmythos, so dass der entscheidende Beitrag Medeas völlig getilgt wird. Es läßt sich aus der Rezeption des Iason-Mythos schließen, dass das Publikum ähnliche Bedürfnisse wie in Wolfs Roman hat – es braucht eine Heldengestalt wie Iason und zugleich eine Hexenfigur wie Medea. Daher akzeptiert es den erfundenen Mythos ohne Zweifel, so dass er schnell zum Dogma wird. Wenn Medea Iason als „Iason, der Held. Der Feigling“ (S. 13) bezeichnet, weist sie also nicht auf zwei sich ergänzende Seiten des Mannes hin, sondern auf Schein und Sein. Während Nicks Iason ein mythisches Bild als ‚Held‘ von sich entworfen hat, bleibt er in der Tat ein feiger Mann. Dass er die Trauer des Absyrtos benutzt, um „seine Haut [zu] retten“ (S. 13), verstärkt nur den Kontrast zwischen seinem mythischen Schein und seinem banalen Wesen. Dass er trotz seiner Heilkenntnisse eine unheilbare geistige Wunde in Medea schafft (vgl. S. 16), macht diese Figur umso unsympathischer, denn hier befolgt er das Nützlichkeitsprinzip und verrät Medea für seinen „Ehrgeiz [...], König zu werden“<sup>1571</sup>. Außerdem bildet der feige und ehrgeiziger Iason auch einen Kontrast

---

<sup>1571</sup> Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 51.

zu seinem ebenfalls heilkundigen Lehrer Chiron, der beruhigend und tröstend auf Medea wirkt und kein Interesse an Nachruhm und Heldentum hat. In diesem Sinne hat Medeas Reise von Iason zu Chiron ebenso symbolische Bedeutung wie ihre Reise von Prometheus zu Chiron – die eine führt vom Mythos zur Entmythisierung, die andere vom erfundenen Heldentum zur wahren Natürlichkeit. Eine ähnliche Entheroisierung der klassischen Heldenfigur findet man auch in Nicks Erzählung *Penelope, eine Erfahrung*, in der Odysseus wie Iason als ‚erfundener Held‘ enthüllt wird: Für die Protagonistin ist er „im Grunde nichts als ein Abenteurer [...] und oft genug [...] einfach ein Feigling“<sup>1572</sup>. Er sorgt allerdings genauso für seinen glänzenden Schein und erfindet dafür zahlreiche Mythen, z. B. jenen mit den Riesen. Während er selbst „unterdurchschnittlich klein“<sup>1573</sup> ist, gehören seine Erzählungen von den Riesen „zu seinen üblichen Übertreibungen, mit denen er sein Ansehen bei den Bauern von Ithaka zu steigern wollte“<sup>1574</sup>. Dazu kommentiert Penelope ähnlich wie Medea: „Helden haben manchmal eine tolle Gabe zu übertreiben, [...] [d]as fördert ihren Nachruhm“<sup>1575</sup>.

Einen ähnlichen Kontrast zwischen mythischem Schein und banaler Realität weisen die Argonauten auf, die durch Medeas Rückblende ebenfalls entheroisiert werden. Diese traditionell als griechische Helden betrachteten Männer werden aus Medeas Perspektive in einem ironischen Ton beschrieben: An die Stelle des Heldentums treten nun Angst und lächerliche Kampfeslust, die sie – wie ihr Anführer Iason – zu einer Gruppe von Feiglingen hinter dem mythischen Bild der Helden machen. Wie bereits erwähnt, gehören die Beschreibungen der Argonauten auch zu jenen wenigen Stellen in der Erzählung, in denen Nick eindeutig die ‚männlichen Schwächen‘ kritisiert. Der Kontrast zwischen dem falschen Heldentum und dem schwachen Kern zeigt sich beispielsweise in der Prahlerei der Argonauten über ihre göttliche Herkunft und ihrer direkt danach enthüllten irrationalen Furcht vor den Göttern: Beinahe jeder von ihnen gab vor,

väterlicherseits göttlicher Herkunft zu sein. Als hätte mans nachprüfen können! Allein fünf von ihnen wollten Poseidon zum Vater haben, natürlich zur bloßen Begünstigung des Gewaltigen, weil sie ständig Angst hatten, in eine seiner Zorneswagen zu geraten und abzusaufen mit ihrem Riesenschiff, denn schwimmen konnten sie nicht. Sobald sie die Stummelhörner einer Rotte Tritonen im Gischt erblickten, begannen sie schneller zu rudern,

<sup>1572</sup> Nick, *Penelope, eine Erfahrung*, S. 24.

<sup>1573</sup> Ebd., S. 28.

<sup>1574</sup> Ebd.

<sup>1575</sup> Ebd., S. 36.

in der Meinung, dadurch einer Gefahr zu entgehen, die sie nicht abschätzen konnten, und freilich ohne sich klarzumachen, daß Tritonen in jedem Falle die Schnelleren sind, wahrscheinlich ihres geringeren Gewichtes wegen. Kein Schiff war so groß und ungeschlacht wie die Argo. Ich habe mich niemals vor Tritonen gefürchtet, ebenso wenig wie vor Poseidon, denn der versteht etwas von Frauen. Aber die Männer der Argo, die ihm an jedem Ufer, wo wir nächtigten, Hymnen sangen, um ihn gnädig zu stimmen, zitterten förmlich vor ihm (S. 20-21).

Aus Medeas Schilderung lässt sich schließen, dass die angebliche göttliche Herkunft, die auch zu den Kernelementen des klassischen Heldentums gehört, von den Argonauten gemäß dem Nützlichkeitsprinzip allein für einen praktischen Zweck erfunden worden ist. Diese Dekonstruktion des Mythischen und des Heiligen korrespondiert mit der Kritik von Horkheimer und Adorno an der instrumentellen Vernunft, deren Anfang in Odysseus' Ausnutzen der Götter für einen rein praktischen Zweck liege.<sup>1576</sup> Da die instrumentelle Vernunft auch eines der Kennzeichen der patriarchalen Kultur ist, sind die entheroisierten Argonauten wie Iason als Repräsentanten der beginnenden Neuzeit zu betrachten.<sup>1577</sup> Anders als Prometheus und Zeus, die eine göttliche und heroische Färbung haben, sind Iason und die Argonauten Vertreter der schwachen und banalen Allgemeinheit. Darüber hinaus ist Medea, die sich stets rational verhält und keine Furcht vor Göttern und Tritonen hat, als das konventionell ‚schwächere Geschlecht‘ den Männern bei Nick weit überlegen. Erneut findet man hier die umgekehrten Geschlechterrollen wie in der Vlies-Szene, was den Kontrast zwischen dem starken mythischen Bild und der schwachen Realität hervorhebt. Eine ähnliche Wirkung hat die Beschreibung der Kampfeslust der Argonauten, die sich nicht – wie bei den klassischen Helden – gegen den starken Feind, sondern gegen die Schwächeren richtet:

Männer, schwitzend vor Angst und geil auf den nächsten Kampf, auch wenn es nur darum ging, einen Eber zu erlegen, damit wieder frisches Fleisch an Bord gebracht werden konnte. [...] Meine Müdigkeit und die ewig gleichen Gespräche der Männer. Immer schwafelten sie von einem Volk berittener Weiber in Waffen, Weiber, die sie umlegen wollten, wobei sie mir gegenüber offenließen, ob sie scharf auf die Weiber waren oder auf deren bessere Speere. Was ihnen am meisten Furcht einjagte, waren die Reitpferde, denn keiner der Mannschaft hatte jemals auf einem solchen Tier gegessen (S. 15-16).

Nach Medeas alternativer Beschreibung fürchten die angeblichen Helden starke Feinde, während ihr Unterwerfungstrieb nur die vermeintlich Schwachen zum Ziel hat – Tiere und Frauen. Der ‚Kampf gegen einen Eber‘ gilt als Parallele zu Iasons

---

<sup>1576</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>1577</sup> Vgl. dazu Friedrich, Traditionsbewußtsein als Lebensbewältigung, S. 121: Zu den „beispielhafte[n] Vertreter[n]“ des Patriarchats gehören „die attischen Helden“.

Geschichte von der Schlange und dem Vlies, obgleich den griechischen Männern bereits einfache Reitpferde Angst machen. Was die Frauen betrifft, bleiben die kämpferischen Amazonen ein typisches mythisches Bild der ‚starken und bedrohlichen Frauen‘, die als Objekt der Männerphantasie fungieren. Einerseits erzeugt die phantastische Szene vom Kampf mit solchen Frauen ein trügerisches Selbstbewusstsein in den schwachen Männern, andererseits können sie die Angst vor den starken Frauen in der Realität nicht bezwingen. Wie Iason sind also die mythischen Helden tatsächlich Gejagte ihrer Angst; die Dekonstruktion ihres Mythos bildet die Voraussetzung für Nicks Neukonstruktion. Wie Iason sind die Argonauten auch vom Nützlichkeitsgedanken geprägt, denn auf ihrer Fahrt „war über Sternbilder nicht zu sprechen; sie brauchten sie nicht für irgendeinen Gedanken, sondern einzig zur Navigation“ (S. 17). Dieser Utilitarismus erinnert an die Hirten, die Medea getroffen hat, die sich nicht um das Jenseits kümmern und genau deshalb die Angst vor dem Unbekannten nicht überwinden können. Für die Argonauten bleiben das Jenseits und die Frauen immer das Unbekannte und Fremde, was ein wichtiger Grund für ihre irrationalen Ängste ist.

Erwähnenswert ist in Nicks Version auch die Verflechtung bzw. Koexistenz zwischen der realen Person und dem Mythos über sie, was auch in Kaschnitzes und Seghers Medea-Adaptionen zu finden ist<sup>1578</sup>: Der Mythos wird bereits geschaffen, während die reale Person noch lebt – die Absurdität der Konfrontation jener Person mit ihrem Mythos trägt schließlich zur Entheiligung des Mythos bei. Wie die Jason-Figur in Seghers Erzählung trifft auch Nicks Medea auf ihr eigenes Schicksal und Iasons Ende im Mythos, während dies eigentlich noch gar nicht geschehen ist:

Ich frage nach Iason, immer wieder nach Iason, als könnte ich etwas über Medea erfahren: geflohen aus Kolchis, verscheucht aus Iolkos, verbannt aus Korinth. Iason sei noch am Leben; die Prophezeiung, er werde von einem herabstürzenden Balken der Argo erschlagen werden, habe sich nicht erfüllt, bis jetzt nicht, obwohl er doch mittags zuweilen im Schatten der inzwischen sehr baufälligen Argo zu schlafen pflege, dort, wo man sie aufgebahrt habe im Heiligen Hain am Isthmos.

Ich frage: Wer hat ihm das prophezeit? Und sie sagen: Medea. Und dann: Ob ich glaube, daß Medea noch lebe. Ich antworte: Nein (S. 18-19).

Die Greisin wiegt mit dem Kopf: Medea hätte auch auf andere Weise herkommen können, die stammte von Helios ab, die konnte mit seinem Feuergespann durch die Lüfte fliegen. Die konnte zaubern. In Iolkos hat sie die Männer in Tiere verwandelt und in Korinth den König mit seiner Tochter in den Tod getrieben, und vielleicht hat sie auch ihre Kinder erwürgt, jedenfalls behauptet man das. Doch jetzt mag sie tot sein, und man soll nichts Böses reden über die Toten, sie könnten sich rächen (S. 32).

---

<sup>1578</sup> Vgl. Kapitel 3.



Zu ihren Lebzeiten muss also die reale Medea mit dem Mythos um sie zusammen bestehen, wobei beide in völlig unterschiedliche Richtungen laufen. Aber in beiden Fällen verleugnet Medea ihre eigene Existenz – entweder weist sie die Vermutung zurück, dass sie selbst noch am Leben sei, oder aber sie enthüllt ihre Identität nicht, so dass das Publikum sie weiterhin für tot halte. In gewissem Sinne lässt sich ihre Entscheidung als Versuch verstehen, die Mythisierung zu verweigern und sich selbst vom entstellten mythischen Bild zu trennen. Dieser Versuch deutet, wie Nick im Interview konstatiert, auf eine offene Zukunft hin<sup>1579</sup> – wie Medeas Abschied von der alten und ihr Übergang in eine neue Zeit verweist die Selbstbefreiung der mythischen Protagonistin auf die Möglichkeit eines alternativen Erzählens, das trotz des beginnenden Zeitalters von Zeus, Prometheus, Iason und den Argonauten weiterhin existieren kann.

### 5.3 Zwischenfazit

Im vorangegangenen Kapitel wurden vor allem zwei Themen diskutiert: Die Zeitenwende von Chiron zu Prometheus und die Neukonstruktion von Medeas und Iasons Mythos. Der Wechsel von Chiron zu Prometheus, von denen der eine erkennbar matriachale und der andere erkennbar patriarchale Züge trägt, lässt sich als Symbol für den Übergang zwischen dem matriachalen und dem patriarchalen Zeitalter verstehen. Chiron, der heilkundig, sanftmütig und eng mit der Natur verbunden ist, wohnt an einem utopischen Ort mit weiblichen Zügen. Er lebt auf eine konstruktive und friedfertige Weise, während es in seiner Utopie zeitlos ist. Chiron erhebt keinen Anspruch auf ein ewiges Leben, das für ihn ewige Leiden bedeutet, und beendet die matriachale Zeit mit seinem freiwilligen Verzicht auf Unsterblichkeit. Der dadurch befreite Prometheus, der mit seiner Sehnsucht nach Unsterblichkeit, seiner Unersättlichkeit und Maßlosigkeit die Schattenseite der Technisierung der Zivilisation repräsentiert, eröffnet das patriarchale Zeitalter von Gewalt und Zerstörung, während Medeas Anti-Odyssee von Prometheus zu Chiron eine alternative Möglichkeit der Zukunft andeutet.

In Hinsicht auf die Mythosadaption spricht Nick die Protagonistin frei von allen Verbrechen, die ihr in der tradierten Überlieferung zugeschrieben werden. Im

---

<sup>1579</sup> Vgl. Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 57.

Gegensatz dazu werden Iason und die Argonauten entheroisiert und entmythisiert, denn ihre Heldentaten aus dem tradierten Mythos werden als lächerliche Feigheiten etabliert – die Männer können ihre Angst nicht überwinden. Diese Angst gilt zugleich als wichtiger Faktor für die Mythisierung und die Dämonisierung der schuldlosen Medea. Der Kontrast zwischen dem mythischen Bild und der realen Person trägt – sowohl bei Medea als auch bei Iason und den Argonauten – wiederum zur Legitimierung von Nicks Neuinterpretation bei.

## 6 Christa Wolf: *Medea. Stimmen* (1996)

### 6.1 Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos<sup>1580</sup>

Cixous weist in *Weiblichkeit in der Schrift* mehrfach auf den Zusammenhang zwischen weiblichem Schreiben und Stimme hin: „Ein weiblicher Text ist für die Stimme geschaffen“<sup>1581</sup>; „Es spricht stets mit mehreren Stimmen, ist immer ein Choral“<sup>1582</sup>; „die Stimmen gehen vom Körper aus“<sup>1583</sup>, schreibt die feministische Theoretikerin. Genauso versucht Christa Wolf, mit ihrem 1996 veröffentlichten Roman *Medea. Stimmen* ein Gewebe aus Stimmen<sup>1584</sup> zu zeugen und bietet damit Spielraum für eine Interpretation aus feministischer Perspektive. Mit dem Satz „Jetzt hören wir Stimmen.“<sup>1585</sup> beginnt Wolfs Mythenumschreibung, die Medea – anders als Haas’ – völlig von den ihr in der tradierten Überlieferung zugeschriebenen Taten freispricht. Der Roman unterliegt jedoch seit seinem Erscheinen der Kritik zahlreicher Rezensenten, dass er den Mythos zu einer einzigen Wahrheit hinter der scheinbaren Polyphonie vereinfachen würde, was zur Entstehung eines neuen Weiblichkeitsmythos führen würde.<sup>1586</sup> Einige Kritiker äußern auch ihren Zweifel

---

<sup>1580</sup> Teile dieses Kapitels sind mit Änderungen entnommen aus: Qin, Zur feministischen Mythosadaption in Christa Wolfs *Medea. Stimmen*, S. 7.

<sup>1581</sup> Cixous, *Weiblichkeit in der Schrift*, S. 85.

<sup>1582</sup> Ebd., S. 81.

<sup>1583</sup> Ebd., S. 78.

<sup>1584</sup> Vgl. Wolf, *Warum Medea?*, S. 52. Zu Wolfs erzählerischem Gewebe vgl. auch Wolf, Christa: Voraussetzungen einer Erzählung. *Kassandra*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1993, S. 117, 139. Wolf wirft dem „abendländische[n] Denken“ vor, „den Weg der Sonderung, der Analyse, des Verzichts auf die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zugunsten des Dualismus, des Monismus, zugunsten der Geschlossenheit von Weltbildern und Systemen; des Verzichts auf Subjektivität zugunsten gesicherter ‚Objektivität‘“ (S. 139) gegangen zu sein.

<sup>1585</sup> Wolf, Christa: *Medea. Stimmen*. Roman. München: Luchterhand 1996, S. 10. Alle weiteren Zitate in diesem Kapitel entstammen derselben Ausgabe und werden der Lesbarkeit halber direkt in Klammern im Text belegt.

<sup>1586</sup> Zur Kritik an der Beschränkung der Multistimmigkeit und der erzählerischen Vielfalt und zur Kritik an anderen Widersprüchen im Roman vgl. z. B. Klingmann, Ulrich: Zur Problematik des Gegensatzes zwischen Macht und Leben in Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*. In: *Acta Germanica* 26/27 (1998/99), S. 117-131, hier: S. 127-128; Shafi, Monika: „Falsch leiden sollte es auch geben“ – Konfliktstrukturen in Christa Wolfs Roman *Medea*. In: *Colloquia Germanica* 30 (1997), Nr. 4, S. 375-385, hier: S. 378-379, 382-383; Gutjahr, Ortrud: Zu Christa Wolfs *Medea Stimmen* und Botho Strauß’ *Ithaka*. In: Ehrlich-Haefeli, Verena (Hrsg.): *Antiquitates Renatae*. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 345-360, hier: S. 351; Scheffel, Michael: Vom Mythos gezeichnet? Medea zwischen ‚Sexus‘ und ‚Gender‘ bei Euripides, Franz Grillparzer und Christa Wolf. In: *Wirkendes Wort* 53 (2003), Heft 2, S. 295-307, hier: S. 300-301, 307; Krellner, Ulrich: Mythologische Transformationen. Zur Rolle des Mythos in Christa Wolfs *Kassandra* und *Medea. Stimmen*. In: Platen, Edgar (Hrsg.): *Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. München: Iudicium 2007, S. 123-137, hier: S. 136-137; Bridge, Helen: Christa Wolf’s *Kassandra* and *Medea*. Continuity and Change. In: *German Life and Letters* 57:1 January 2004, S. 33-43, hier: S. 37; Catani, Stephan: Vom Anfang und Ende des Mythos. Medea bei Christa Wolf und Dea Loher. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur* 99 (2007), Nr. 3, S. 316-332, hier: S. 323; Preußner, Heinz-Peter: Medea – *Kassandra/Kassandra* – Medea. Apokalyptik und Identitätssuche bei Christa Wolf. In: *Literatur für Leser* 28 (2005), Nr. 4, S. 241-262; Joachimsthaler, Jürgen: Medea. Deutungen. Christa Wolfs Auseinandersetzung mit einer ‚Neuen Mythologie‘. In: Fischer-Kania, Sabine (Hrsg.): *Sprache und Literatur im Spannungsfeld von Politik und Ästhetik*. Christa Wolf zum 80. Geburtstag. München: Iudicium 2011, S. 52-62;

daran, ob „eine Medea ohne Kindsmord überhaupt denkbar“<sup>1587</sup> ist. Demgegenüber lautet die Rechtfertigungsbehauptung der Schriftstellerin sowie anderer Interpreten, dass es sich in *Medea. Stimmen* nicht um einen umgekehrten Dualismus zwischen Patriarchat und Matriarchat, sondern eher um eine Synthese handele, d.h. einen Versuch, die lang andauernde Opposition der beiden Geschlechter aufzulösen und nach einem ‚dritten Weg‘ in einer besseren Welt zu suchen.<sup>1588</sup>

Die Schriftstellerin Wolf, der ein Thema wie die Frauenemanzipation „leicht in die Galle überläuft“<sup>1589</sup>, plädiert an mehreren Stellen für ein weibliches Schreiben bzw. eine an Cixous’ These<sup>1590</sup> erinnernde „großzügige[.], fliegende[.], gut lesbare[.] Frauenschrift“<sup>1591</sup>, die „intim, leidenschaftlich, schwärmerisch, ausschweifend, sinnlich, bildhaft, nicht immer regelrecht und gewiß nicht nüchtern“<sup>1592</sup> ist. Das wichtigste Kennzeichen dieser weiblichen Schreibweise sieht Wolf in der Vereinigung von Leben und Werk,<sup>1593</sup> die zu einem Stil der „Mischung von erzählerischer Fiktion mit reflektierender Prosa und biografischen beziehungsweise autobiografischen Elementen“<sup>1594</sup> führt. Im Aufsatz über Bettina von Arnim kritisiert sie beispielsweise die männliche Methode, „das ‚Werk‘ von seinem Hervorbringer zu trennen und es, losgelöst von den Lebenszusammenhängen, aus denen heraus es entstand, in eine andere Sphäre, die der Kunst, entschweben zu lassen“<sup>1595</sup>. Für sie liegt die Schwäche der männlichen Ästhetik darin, dass die Männer „ihre Arbeit trennen von der Person; Kunst schaffen auf Kosten des Lebens; die Distanz und Kühle in sich erzeugen, die

---

Gottwald, Herwig: Der Mythos nach der Wende. Christa Wolfs *Medea*. In: Zagreber Germanistische Beiträge 9 (2000), S. 67-88, hier: S. 76ff.; Beinsen-Hesse, Silke: Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und die Krise des Opferkults. In: Fischer, Schreiben nach der Wende, S. 193-206, hier: S. 193ff.; Paul, Georgina: Schwierigkeiten mit der Dialektik. Zu Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. In: German Life and Letters 50:2 April 1997, S. 227-240; Schmidt, Ricarda: Das ausgeschlossene Andere der abendländischen Zivilisation. Zu Christa Wolfs *Medea*. In: Goodbody, Axel (Hrsg.): Literatur und Ökologie. Amsterdam u. a.: Rodopi 1998, S. 297-315; Wilhelmy, Legitimationsstrategien der Mythosrezeption, S. 214ff.; Nell, Werner: Divergenzen und Konvergenzen. ‚Mythos‘ Medea bei Christa Wolf und Cesare Pavese. In: Gansel, Carsten (Hrsg.): Christa Wolf. Im Strom der Erinnerung. Göttingen: V & R 2014, S. 151-163, hier: S. 156ff.; Krämer, Jürgen: Das Cassandra-Syndrom. Medea Stimmen und Gegenstimmen. Christa Wolfs „Medea“ im Spiegel der Literaturkritik. In: Die Horen 42 (1997), H. 2, S. 48-59, hier: S. 51ff.; Hilmes, Carola: Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte. Königstein, Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2004, S. 173ff.

<sup>1587</sup> Koskinas, Ist eine Medea ohne Kindsmord überhaupt denkbar?, S. 91.

<sup>1588</sup> Vgl. Kapitel 6.1.2.

<sup>1589</sup> Wolf, Christa: Die Dimension des Autors. Gespräch mit Hans Kaufmann. In: Wolf, Christa: Lesen und Schreiben. *Neue Sammlung*. Essays, Aufsätze, Reden. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1983, S. 68-99, hier: S. 93.

<sup>1590</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1.

<sup>1591</sup> Wolf, Christa: Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode – ein Entwurf. In: Wolf, Lesen und Schreiben, S. 225-283, hier: S. 227.

<sup>1592</sup> Ebd., S. 255.

<sup>1593</sup> Vgl. z. B. Wolf, Der Schatten eines Traumes, S. 281.

<sup>1594</sup> Hörnigk, Therese: Nachdenken über Christa Wolf. In: Schmidt, Nadine J. (Hrsg.): Christa Wolf. München: edition text + kritik 2012, S. 27-37, hier: S. 28.

<sup>1595</sup> Wolf, Christa: Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an. Ein Brief über die Bettine. In: Wolf, Lesen und Schreiben, S. 284-315, hier: S. 310.

„das Werk“ hervorbringt, doch die unmittelbare Beziehung zu anderen Menschen tötet, weil sie sie zu Objekten macht<sup>1596</sup>. Es ist also die Aufgabe der Frauen, „eine[.] andere[.] Ästhetik“<sup>1597</sup> zu finden und damit auch „eine andere, nichttötende Art, auf der Welt zu sein“<sup>1598</sup>. Wolfs Lösung für dieses Problem ist die „subjektive Authentizität“<sup>1599</sup>, deren Merkmal die „Verflechtungen von Schreiben und Leben“<sup>1600</sup> bzw. die „Grenzverletzung[en] zwischen Literatur und Leben“<sup>1601</sup> sind. Es geht also darum, schreibend zu leben und lebend zu schreiben.<sup>1602</sup> Diese Authentizität, die sich von der „Wahrhaftigkeit“<sup>1603</sup> und der objektiven Realität unterscheidet lässt und eine „andere Realität“<sup>1604</sup> darstellt, beschreibt Wolf folgendermaßen:

Ich hatte nämlich erfahren [...], daß der Erzähler [...] gezwungen sein kann, das strenge Nacheinander von Leben, „Überwinden“ und Schreiben aufzugeben und um der inneren Authentizität willen, die er anstrebt, den Denk- und Lebensprozeß in dem er steht, fast ungemildert [...] im Arbeitsprozeß mit der Sprache zu bringen, künstliche Kategorien fallenzulassen, Hohlformen, in die sich das noch rohe Material, durch den Autor fast schon unbewußt gelenkt, in erschreckender Zwangsläufigkeit ergießt.<sup>1605</sup>

Das als „das lebendige Wort“<sup>1606</sup> geltende weibliche Schreiben soll sich also der Nekrophilie der Männerwelt entgegensetzen; dabei wird es weder die „Heroengeschichten“<sup>1607</sup> der Männer fortschreiben noch „Anti-Heroengeschichten“<sup>1608</sup> liefern, denn das von Wolf angestrebte weibliche Schreiben

würde eher unauffällig sein und Unauffälliges zu benennen suchen, den kostbaren Alltag, konkret. [...] Es hätte sich in jedem Sinn „von unten“ an sein Material heranzuarbeiten, das, wenn man es durch ein anderes Raster ansähe als bisher, doch noch bisher unerkannte Möglichkeiten offenbaren mag.<sup>1609</sup>

Des Weiteren sieht Wolf den Sinn des weiblichen Schreibens darin, dass die Frauen ihr Schicksal als Objekt der Männer überwinden und zu einer weiblichen Autonomie

---

<sup>1596</sup> Ebd., S. 317.

<sup>1597</sup> Ebd., S. 318.

<sup>1598</sup> Ebd.

<sup>1599</sup> Wolf, Der Schatten eines Traumes, S. 244.

<sup>1600</sup> Ebd.

<sup>1601</sup> Ebd.

<sup>1602</sup> Vgl. Wolf, Christa: Büchner-Preis-Rede. In: Wolf, Lesen und Schreiben, S. 319-332, hier: S. 319.

<sup>1603</sup> Wolf, Die Dimension des Autors, S. 75.

<sup>1604</sup> Ebd.

<sup>1605</sup> Wolf, Die Dimension des Autors, S. 73.

<sup>1606</sup> Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. Cassandra, S. 125.

<sup>1607</sup> Ebd.

<sup>1608</sup> Ebd.

<sup>1609</sup> Ebd.

gelangen können:

Inwieweit gibt es wirklich „weibliches“ Schreiben? Insoweit Frauen aus historischen und biologischen Gründen eine andere Wirklichkeit erleben als Männer. Wirklichkeit anders erleben als Männer, und dies ausdrücken. Insoweit Frauen nicht zu den Herrschenden, sondern zu den Beherrschten gehören, jahrhundertlang, zu den Objekten der Objekte, Objekte zweiten Grades, oft genug Objekte von Männern, die selbst Objekte sind [...]; insoweit sie aufhören, sich an dem Versuch abzuarbeiten, sich in die herrschenden Wahnsysteme zu integrieren. Insoweit sie, schreibend und lebend, auf Autonomie aus sind.<sup>1610</sup>

### 6.1.1 Mythosadaption als Geschichtsalternative

Die Schwierigkeit, das deutsche Wort „Vergangenheitsbewältigung“<sup>1611</sup> in eine andere Sprache zu übersetzen, ist nach Ansicht Wolfs noch nicht zu vergleichen mit derjenigen, „sich selbst“<sup>1612</sup> als allgegenwärtiges Reisegepäck hinter sich zu lassen, auch wenn man bei seiner Reise „hunderte von Kilometern weit wegzufahren“<sup>1613</sup> oder „hunderte von Jahren zurückzugehen“<sup>1614</sup> hat. Wohin die literarische Zeitreise auch führt, stößt also der Reisende auf eine unvermeidbare Konfrontation mit der Gegenwart. Stellte die DDR-Schriftstellerin am Anfang der 1980er Jahre fest, die Trojaner seien „nicht anders, als wir es sind“<sup>1615</sup>, so dass ihre falschen Götter „unsre Götter“<sup>1616</sup> sind, und die Gestalt des Aineias sich mit jener des „junge[n] Partisan[s]“<sup>1617</sup> nach drei Jahrtausenden überlagert, so war die Nachwende-Autorin in den 1990er Jahren davon überzeugt, dass die modernen Menschen eine neue Sichtweise in ihrer Zeit gewinnen und von der Alltagstrivialität befreit werden können,<sup>1618</sup> indem sie einen heutigen Blick in die „Tiefe der Zeit“<sup>1619</sup>, auf die uralte Geschichte und Figuren richten. Dabei findet eine „Übertragung eines gegenwärtigen Wunschbildes auf eine mythologische Figur“<sup>1620</sup> statt. Ein weiteres Beispiel der zeitlichen Verlegung einer historischen Figur bei Wolf ist ihr Drehbuch über Till Eulenspiegel, dessen Geschichte Wolf ebenfalls als „zeitlos“<sup>1621</sup> betrachtet, was die

---

<sup>1610</sup> Ebd., S. 114-115.

<sup>1611</sup> Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 11.

<sup>1612</sup> Ebd.

<sup>1613</sup> Ebd.

<sup>1614</sup> Ebd.

<sup>1615</sup> Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. Cassandra, S. 95.

<sup>1616</sup> Ebd.

<sup>1617</sup> Ebd., S. 47.

<sup>1618</sup> Vgl. Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 15.

<sup>1619</sup> Ebd., S. 11.

<sup>1620</sup> Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. Cassandra, S. 46.

<sup>1621</sup> Wolf, Die Dimension des Autors, S. 88. Vgl. dazu auch Wolf, Christa/Wolf, Gerhard: Till Eulenspiegel. In: Wolf, Christa: Werke 3, hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 1999, S. 137-365.

Voraussetzung für eine Verschmelzung der Zeitenwände<sup>1622</sup> wie bei *Kassandra* und *Medea* bildet. Bei der Neukonstruktion des Mythos fällt ihr nicht nur die Überlagerung von Vergangenheit und Gegenwart, sondern auch die Ähnlichkeit zwischen der östlichen und westlichen Kultur ins Auge.<sup>1623</sup> So sieht sie zum einen die Kontinuität der menschlichen Untaten bzw. deren Motivationen darin, dass „Unkenntnis, Angst, Abwehr, Schuldgefühle, Entlastungsbedürfnis“<sup>1624</sup> der Menschen früher wie heute zu Entwertung und Dämonisierung der Andersartigen und damit zum Sündenbockmechanismus führen, und dass die „schaurige[n] Erinnerungen“<sup>1625</sup> des zwanzigsten Jahrhunderts ihren Schatten auf die prähistorische Welt werfen. Zum anderen verweigert sie sich einem dualistischen Weltbild<sup>1626</sup> bezüglich der Ost- und Westzivilisation, indem sie die Gemeinsamkeit der beiden Systeme, d. h. der „westlichen Industriegesellschaft“<sup>1627</sup> und der „Arbeitswelt“<sup>1628</sup>, sowie zugleich die Ähnlichkeit der Verhaltensweisen und Grundlagen der westlichen und östlichen Zivilisation,<sup>1629</sup> betont. Den Leser sollte es deswegen nicht verwundern, wenn er entdeckt, dass die beiden Gesellschaftssysteme in *Medea. Stimmen* trotz aller Differenzen und Konflikte an der Oberfläche auf zwei nahezu gleichen Bluttaten an Unschuldigen (Absyrtos und Iphinoe) gegründet wurden. Das Bedürfnis nach einem Menschenopfer bzw. einem Sündenbock kehrt demzufolge in anderen Umständen immer wieder, ungeachtet des Unterschieds zwischen Völkern und Geschlechtern.

Dieser Teufelskreis von Gewalt und (Selbst-)Zerstörung<sup>1630</sup>, dessen vernichtende Folgen Wolf beispielsweise in ihrer Erzählung *Störfall* anhand des Unfalls eines Atomkraftwerks zeigt,<sup>1631</sup> findet darüber hinaus im Rahmen der Heroengeschichte statt – eine Geschichte, für deren Entstehung Wolf wie die Autoren der *Dialektik der Aufklärung* Homer zur Mitverantwortung zieht, dessen Epos sich „auf der Grenze zwischen Mythos und Geschichtsschreibung“<sup>1632</sup> befindet. Indem der griechische

<sup>1622</sup> Vgl. Wolf, *Medea. Stimmen*, S. 9.

<sup>1623</sup> Vgl. Wolf, Christa Wolf im Gespräch nach der *Medea*-Lesung im FrauenMuseum in Bonn, S. 58.

<sup>1624</sup> Wolf, Brief an Heide Göttner-Abendroth, S. 23.

<sup>1625</sup> Wolf, Christa: Notate aus einem Manuskript. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs *Medea*, S. 40-48, hier: S. 45: „Die Leichen der Kolcher, die an den Bäumen hängend den Weg zum Palast säumen (und so schaurige Erinnerungen an die durch SS und die ‚Kettenhunde‘ Gehentkten am Ende des Krieges wachrufen)“.

<sup>1626</sup> Vgl. Wolf, Christa Wolf im Gespräch nach der *Medea*-Lesung im FrauenMuseum in Bonn, S. 60.

<sup>1627</sup> Wolf, Christa: Tagebuchnotizen vom Juli und vom 11. November 1991. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs *Medea*, S. 18-19, hier: S. 18.

<sup>1628</sup> Ebd.

<sup>1629</sup> Vgl. Wolf, Christa Wolf im Gespräch nach der *Medea*-Lesung im FrauenMuseum in Bonn, S. 58.

<sup>1630</sup> Zu Wolfs Kommentar zur Selbstzerstörung der Menschheit vgl. z. B. Wolf, Büchner-Preis-Rede, S. 329; Wolf, *Der Schatten eines Traumes*, S. 231.

<sup>1631</sup> Vgl. Wolf, Christa: *Störfall. Nachrichten eines Tages*. In: Wolf, Christa: *Werke 9*, hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 2001, S. 7-112.

<sup>1632</sup> Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. *Kassandra*, S. 64.

Epiker nach dem „Gesetz der Schlacht und des Schlachtens“<sup>1633</sup> den Eroberungskrieg und Frauenraub durch einen „neuen Heldentypus“<sup>1634</sup> als Heldentat besingt, trägt er nämlich zur „Verschleierung der Tatbestände“<sup>1635</sup> und zur „Heroisierung von blutigen Untaten“<sup>1636</sup> bei. Damit legitimiert und verfestigt er jenen Prozess, in dessen Zuge die Gesellschaftsstrukturen der Urbevölkerung am Mittelmeer aufgelöst und auf deren Trümmern ein neues Herrschaftssystem mit eigenen Hierarchien und Werten begründet wurden.<sup>1637</sup> Zwar räumt Wolf ein, dass das klassische Altertum ein „unerschöpflicher Brunnen“<sup>1638</sup> für die abendländische Kultur bleibt, aber gleichzeitig verweist sie auf die Schattenseite hinter den glänzenden Kulissen, z. B. das Ausgrenzungsphänomen sowie das Monopol der Männer über die Geschichte und Mythen.<sup>1639</sup> So findet sich hinter dem athenischen Ideal des Polis-Bürgers eine Ausgrenzungstendenz nicht nur gegenüber den Frauen,<sup>1640</sup> Dienstboten und Sklaven, sondern auch gegenüber „alle[n] Fremden“<sup>1641</sup>, die undifferenziert als „Barbaren“<sup>1642</sup> etikettiert werden. Da mit der Erlangung der politischen Macht für die neuen Herrscher, die durchaus patriarchal geprägt sind, auch die Macht über die Geschichts- sowie Mythenschreibung einhergeht, ist die Umformung der Geschichte(n) zum eigenen Nutzen unvermeidbar.<sup>1643</sup> Vor diesem Hintergrund ist es nicht schwierig, die Warnung Wolfs zu begreifen, dass die „männliche Überlieferung“<sup>1644</sup> eine verzerrte bzw. verklärte Wahrheit liefere und daher der Manipulation ausgeliefert sei, „[d]enn wir sehen nur, was wir wissen und wissen wollen, und, meist tief im Unbewußten, was wir gebrauchen können, was uns nützt“<sup>1645</sup>. Ebenso selbstverständlich erscheinen dann ihre Bemühungen, durch die Mythosadaption eine Alternative zur überlieferten Geschichte zu bieten, und zwar eine Geschichte aus der Perspektive „derjenigen, die

---

<sup>1633</sup> Ebd., S. 91.

<sup>1634</sup> Wolf, Brief an Heide Göttner-Abendroth, S. 23.

<sup>1635</sup> Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. *Kassandra*, S. 19.

<sup>1636</sup> Wolf, Christa: Ein Gespräch über „Kassandra“. In: Wolf, Christa: *Werke 8*, hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 2000, S. 324-344, hier: S. 325.

<sup>1637</sup> Vgl. Wolf, Von *Kassandra* zu *Medea*, S. 13.

<sup>1638</sup> Ebd.

<sup>1639</sup> Vgl. ebd.

<sup>1640</sup> Zu Wolfs Meinung über die Stellung der Frauen im alten Griechenland vgl. Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. *Kassandra*, S. 18, 134.

<sup>1641</sup> Wolf, Von *Kassandra* zu *Medea*, S. 13. Eine ähnliche Darstellung über die Ausgrenzung der „Niedere[n], Barbarische[n]“ findet man in Wolf, Christa: Kleists „*Penthesilea*“. In: Wolf, Christa: *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1987, S. 660-676, hier: S. 663.

<sup>1642</sup> Ebd.

<sup>1643</sup> Vgl. Wolf, Von *Kassandra* zu *Medea*, S. 13.

<sup>1644</sup> Ebd., S. 12.

<sup>1645</sup> Ebd., S. 12-13.



unterdrückt werden, und derjenigen, die jeweils Verlierer sind“<sup>1646</sup>. Diese Perspektive soll das seit der Gründung der patriarchalen Herrschaft verfestigte Monopol der Sieger erschüttern. Man muss also selbst „ein Glied in einer Kette“<sup>1647</sup> der Geschichtsvarianten werden, um die männliche Überlieferungskette zu durchbrechen – ein Paradox, dem Wolf sich aus Sicht ihrer Kritiker nicht bewusst ist.<sup>1648</sup>

Obgleich Christa Wolf die Annahme favorisiert, dass erst Euripides die Kindsmordgeschichte erfunden hat, drückt sie trotz ihrer Anerkennung der euripideischen Medea als große, unübertreffliche Figur<sup>1649</sup> mehrmals ihren Zweifel daran aus, dass es sich bei Euripides um eine drastische Veränderung der ihm vorliegenden Überlieferung<sup>1650</sup> und eine beabsichtigte Dämonisierung jener Frauengestalt aus einem Ausgrenzungsbedürfnis<sup>1651</sup> handelt. Nach Wolfs Ansicht könne Medea ihr Alibi bezüglich des Kindsmords dadurch nachweisen, dass in ihrer matriarchalen Epoche „Kinder das höchste Gut eines Stammes waren“<sup>1652</sup> und Mütter wegen ihrer Gebärfähigkeit hoch geachtet wurden. Im Gegenteil seien es in voreuripideischen Überlieferungen die Korinther, die Medeas Kinder trotz der Rettungsversuche der Mutter umgebracht hätten<sup>1653</sup> – eine feministisch geprägte Hypothese, deren angebliche Bestätigung durch Margot Schmidt<sup>1654</sup> von Wolf „hoch beglückt“<sup>1655</sup> als „Triumph“<sup>1656</sup> wahrgenommen wird. Gerade daraus ergibt sich die Möglichkeit für die Wolfsche Geschichtsalternative, welche die „Barbarin aus dem Osten“<sup>1657</sup>, die in der patriarchalen mythologischen Tradition „verleumdet, gedemütigt, demontiert, gejagt, vernichtet“<sup>1658</sup> wird, zur Identifikationsfigur umgestalten soll. Aus

---

<sup>1646</sup> Wolf, Ein Gespräch über „Kassandra“, S. 325.

<sup>1647</sup> Wolf, Warum Medea?, S. 53.

<sup>1648</sup> Vgl. z. B. Berger, Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs, S. 19: Bei Wolfs Mythenadaptionen komme es zu dem Widerspruch, dass die Autorin „den Mythos, den sie entmythifizieren will, fortschreibt, paradigmatische Konstellationen aufgreift und sich in eine Überlieferungskette einreihet, die sie eigentlich für destruktiv hält.“ S. 30: Mit der Herstellung von neuen Varianten habe Wolf „sich selbst in die nach ihrer Ansicht destruktive Überlieferungskette“ eingereiht.

<sup>1649</sup> Vgl. Wolf, Christa Wolf im Gespräch nach der *Medea*-Lesung im FrauenMuseum in Bonn, S. 61.

<sup>1650</sup> Vgl. Wolf, Brief an Heide Göttner-Abendroth, S. 22.

<sup>1651</sup> Vgl. Wolf, Christa Wolf im Gespräch nach der *Medea*-Lesung im FrauenMuseum in Bonn, S. 61: „Natürlich habe ich mich auch gefragt, warum hat Euripides das gebraucht, diese Frau zur Kindsmörderin zu machen. Es war die Zeit des Peloponnesischen Krieges. Ich weiß nicht, ob das Bedürfnis Athens, Fremde auszugrenzen, also sich gegen Sparta abzugrenzen, eine Rolle gespielt haben mag.“ Vgl. auch Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung, *Kassandra*, S. 56-57.

<sup>1652</sup> Wolf, Von *Kassandra* zu *Medea*, S. 15.

<sup>1653</sup> Vgl. ebd.

<sup>1654</sup> Vgl. Schmidt, Margot: Brief an Christa Wolf vom 30. Oktober 1991. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs *Medea*, S. 20; Schmidt, Margot: Brief an Christa Wolf vom 8. November 1991. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs *Medea*, S. 26-29; Schmidt, Margot: Eintrag „*Medea*“ im *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs *Medea*, S. 34-36.

<sup>1655</sup> Wolf, Christa: Brief an Margot Schmidt. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs *Medea*, S. 21.

<sup>1656</sup> Wolf, Tagebuchnotizen vom Juli und vom 11. November 1991, S. 19; Wolf, Brief an Margot Schmidt, S. 21.

<sup>1657</sup> Wolf, Von *Kassandra* zu *Medea*, S. 15.

<sup>1658</sup> Ebd., S. 16.

der zauberkundigen Nemesis, die vor keiner Bluttat und List zurückschreckt, wird hier vielmehr eine Opfergestalt voller Humanität, die von Marie-Luise Ehrhardt nicht ganz unberechtigt als eine „verchristlichte Medea“<sup>1659</sup> bezeichnet wird.

### 6.1.2 Die Mythosumdeutung nach der Matriarchats Theorie und das Vereinigungsideal

Wie eingangs dargestellt, spielt Christa Wolfs reflexionslose Annahme der Matriarchats Theorie ungeachtet deren wissenschaftlichen Umstrittenheit<sup>1660</sup> eine entscheidende Rolle in ihrer Bearbeitung des Medea-Mythos. In ihrem Briefwechsel mit Göttners-Abendroth, in dem jegliche Überlegungen Wolfs hinsichtlich des Matriarchat-Patriarchat-Konflikts von der feministischen Altertumswissenschaftlerin Unterstützung erhalten,<sup>1661</sup> spiegelt sich die Einwirkung der Matriarchats Theorie auf die Medea-Umschreibung hauptsächlich in zwei Aspekten wider:

1.) Das Motiv „Medea als ‚schreckliche Mutter‘“<sup>1662</sup> sei angesichts der hohen Stellung der Mütter und der daraus erschlossenen Unmöglichkeit der Kindstötung in der matriarchalen Gesellschaft widerlegbar, was zur Rehabilitierung der angenommenen Kindsmörderin führt. Zum einen sei es nach den voreuripideischen Quellen ausgerechnet die Mutter Medea, die ihre beiden Kinder in den Heratempel bringt, um diese vergeblich vor dem Mordversuch der Korinther zu schützen;<sup>1663</sup> zum anderen würde es Göttners-Abendroth zufolge absurd sein, wenn die Korinther den Kindern nach ihrer Ermordung durch die eigene Mutter noch Sühneopfer leisteten,<sup>1664</sup> wie die Überlieferung berichtet. Erst nach der Etablierung des patriarchalen Wertesystems entwickelt sich „eine Angst vor dem Weiblichen, vor der Frau“<sup>1665</sup>, die mit dem Gebärneid der Männer vermischt wird und sich nicht nur in „Männerphantasie[n]“<sup>1666</sup> wie z. B. der Kopfgeburt niederschlägt,<sup>1667</sup> sondern auch zur Entstellung des Frauenbildes – einschließlich der Medea-Gestalt – beiträgt.<sup>1668</sup>

2.) Das Motiv „Medea als ‚schreckliche Schwester‘“<sup>1669</sup> bei dem der Brudermord

<sup>1659</sup> Vgl. Ehrhardt, Christa Wolfs Medea – eine Gestalt auf der Zeitengrenze, S. 51.

<sup>1660</sup> Vgl. Berger, Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs, S. 63.

<sup>1661</sup> Vgl. Wolf, Brief an Heide Göttners-Abendroth, S. 22-25; Göttners-Abendroth, Brief an Christa Wolf, S. 30-33.

<sup>1662</sup> Göttners-Abendroth, Brief an Christa Wolf, S. 30.

<sup>1663</sup> Vgl. ebd.

<sup>1664</sup> Vgl. ebd.

<sup>1665</sup> Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 16.

<sup>1666</sup> Ebd.

<sup>1667</sup> Vgl. Göttners-Abendroth, Brief an Christa Wolf, S. 33.

<sup>1668</sup> Vgl. Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 16.

<sup>1669</sup> Göttners-Abendroth, Brief an Christa Wolf, S. 30.

die Hände der Kindsmörderin mit mehr Blut befleckt, ist aus feministischer Sicht auf Rituale des jungsteinzeitlichen Magna-Mater-Kults zurückzuführen,<sup>1670</sup> der sich in Vorderasien sowie in der Alten Ägäis als „älteste uns bekannte Religion“<sup>1671</sup> ausbreitete. Während Medea in der Gegend ums Schwarze Meer ursprünglich als Große Mutter verehrt wurde, verwandelt sich diese Gestalt mit der Degradierung der Göttinnen im Göttersystem in eine profanierte Priesterkönigin.<sup>1672</sup> Erst nach der „weltgeschichtliche[n] Niederlage der Frau“<sup>1673</sup>, d. h. dem endgültigen Misserfolg der Göttinnen in ihrem Kampf gegen die „neuen männlichen Götter“<sup>1674</sup>, der sich nach Wolf „verschlüsselt“<sup>1675</sup> in den alten Mythen widerspiegelte, wird Medea wie die anderen Göttinnen weiterhin herabwürdigt zu einer Heilerin- bzw. Hexenfigur. Die Priesterkönigin teilt ihre Macht mit einem Heiligen König (Heros),<sup>1676</sup> der nach der Heiligen Hochzeit geopfert wird, später in seinem Nachfolger zurückkehrt und dadurch einen neuen Zyklus des Lebens startet.<sup>1677</sup> In diesem Sinne lässt sich die Zerstückelung Absyrtos', die an den ähnlich gestalteten Tod von Osiris des Isis-Kults und Dionysos des Demeter-Kults erinnert,<sup>1678</sup> als „ein Teil des Wiedergeburt[s]rituals“<sup>1679</sup> verstehen, da der Bruder Medeas „in einer früheren Schicht des Mythos“<sup>1680</sup> die Rolle des Heiligen Königs übernehmen könnte. Auch Jasons Verlangen nach dem Goldenen Vlies und die darauf folgenden Proben deuten im matriarchalen Kontext auf seine Liebeserklärung zur Priesterkönigin Medea und die Heiratsaufgaben hin, die aufgrund eines „Übersetzungsfehler[s]“<sup>1681</sup> zwischen den patriarchalen Argonauten und den größtenteils noch matriarchalen Kolchern jedoch missverstanden werden<sup>1682</sup> – der tragische Anfang einer tragischen Liebesgeschichte.

Dieser „Aufeinanderprall“<sup>1683</sup> der matriarchalen Tradition mit dem Kolonisierungsversuch des Frühpatriarchats durchzieht den Roman *Medea. Stimmen*

<sup>1670</sup> Vgl. ebd. Zur zeitlichen Bestimmung des Kultes vgl. Ehmer, Manfred: Die Weisheit des Westens. Mensch, Mythos und Geschichte. Düsseldorf: Patmos 1998, S. 46-48.

<sup>1671</sup> Ehmer, Mensch, Mythos und Geschichte, S. 46.

<sup>1672</sup> Vgl. Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 16.

<sup>1673</sup> Wolf, Christa: Dünn ist die Decke der Zivilisation. Musikalische Meditation Joseph Haydn, „Missa in Tempore Belli“. In: Wolf, Christa: Hierzulande Andernorts. Erzählungen und andere Texte 1994-1998. München: Luchterhand 1999, S. 204-219, hier: S. 217.

<sup>1674</sup> Ebd., S. 216.

<sup>1675</sup> Ebd.

<sup>1676</sup> Vgl. Wolf, Brief an Heide Götner-Abendroth, S. 23.

<sup>1677</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3. Zur Heiligen Hochzeit vgl. auch Wolf, Dünn ist die Decke der Zivilisation, S. 216.

<sup>1678</sup> Vgl. Götner-Abendroth, Brief an Christa Wolf, S. 30-31.

<sup>1679</sup> Wolf, Brief an Heide Götner-Abendroth, S. 24. Vgl. dazu auch Kapitel 2.2.3.

<sup>1680</sup> Ebd.

<sup>1681</sup> Calabrese, Von der Stimmlosigkeit zum Wort, S. 76. Mit diesem Wort wird das Missverständnis Euripides' gegenüber der matriarchalen Kultur geschildert.

<sup>1682</sup> Vgl. Götner-Abendroth, Brief an Christa Wolf, S. 31-32.

<sup>1683</sup> Vgl. ebd., S. 30.

und macht den Leser aufmerksam auf die Stellungnahme Christa Wolfs zum Verhältnis zwischen den beiden Weltordnungen bzw. Geschlechtern, die nicht selten als Schwarz-Weiß-Malerei kritisiert wird.<sup>1684</sup> Gegen die Überlegenheit des Matriarchats/der Frau über das Patriarchat/den Mann äußern auch Wolfs Interviewer ihre Bedenken, indem sie das „zweipolige[.] Weltbild“<sup>1685</sup> Wolfs vom „gute[n] Sozialist[en]“<sup>1686</sup> und „böse[n] Kapitalist[en]“<sup>1687</sup>, vom Rationalen und Irrationalen sowie von der Opposition zwischen Mann und Frau bezweifeln. Den Vorwurf weist Wolf zurück mit den Behauptungen, 1.) dass Kolchis, d. h. das Sinnbild des untergehenden Matriarchats im Roman, keinesfalls als Idealstaat geschildert wird.<sup>1688</sup> Zwar soll es laut Wolf der für Medea unerträgliche Wertewandel Kolchis' sein, der ihre Flucht nach Korinth veranlasst,<sup>1689</sup> aber der Leser erinnert sich auch daran, dass Absyrtos nicht nur der Machtgier des Königs, sondern auch der fanatischen Regression auf alte matriachale Rituale zum Opfer gefallen ist.<sup>1690</sup> In der Vergangenheit sieht Wolf also keine Zuflucht, in einem einfachen Rückfall ins Matriarchat keinen Ausweg der Menschheit,<sup>1691</sup> vor allem, da „es ein vollkommen ausgebildetes Matriarchat als ‚Frauenherrschaft‘ nie gegeben“<sup>1692</sup> habe. 2.) Dass die Hauptfigur Medea anstatt als Idealfigur<sup>1693</sup> vielmehr als eine Ideal-Trägerin gestaltet ist. Die „Frau auf der Grenze zwischen zwei Wertesystemen“<sup>1694</sup>, die konstruktiv wirkende aufklärerische Züge sowie nichtrationale Momente in sich vereinigt<sup>1695</sup> und sich daher der dualistischen Kategorisierung von gut und schlecht, positiv und negativ verweigert,<sup>1696</sup> verweist auf die Möglichkeit, nicht durch die Konstituierung einer matriachalen Utopie, sondern mittels der Verbindung der jeweiligen Vorteile von Matriarchat und Patriarchat bzw. Frauen und Männern eine bessere Zukunft zu erstreben.<sup>1697</sup> So fragt Wolf nach der Möglichkeit einer zwischengeschlechtlichen

<sup>1684</sup> Vgl. z. B. Berger, Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs, S. 64-65.

<sup>1685</sup> Wolf, Christa Wolf im Gespräch nach der *Medea*-Lesung im FrauenMuseum in Bonn, S. 60.

<sup>1686</sup> Ebd.

<sup>1687</sup> Ebd.

<sup>1688</sup> Vgl. Wolf, Warum Medea?, S. 50.

<sup>1689</sup> Vgl. ebd.

<sup>1690</sup> Vgl. Wolf, Medea. Stimmen, S. 102-103.

<sup>1691</sup> Vgl. Wolf, Warum Medea?, S. 52. Vgl. auch Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. Cassandra, S. 101: Wolf warnt vor der Gefahr des Missbrauchs des matriachalen Mythos: „der Weg zu den ‚Müttern‘ als Rück-Fall in Ressentiment, als Flucht-Weg vor einer Analyse der Verhältnisse, als Idealisierung primitiverer Gesellschaftszustände“.

<sup>1692</sup> Wolf, Warum Medea?, S. 52.

<sup>1693</sup> Vgl. ebd.: „So kann ich vermeiden, sie als ungebrochene Heroine darzustellen.“ S. 53: „Ich werde mich hüten, Idealbilder von irgendetwas zu entwerfen.“

<sup>1694</sup> Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 16.

<sup>1695</sup> Vgl. Roser, Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs *Medea. Stimmen*, S. 126.

<sup>1696</sup> Vgl. Wolf, Warum Medea?, S. 51.

<sup>1697</sup> Vgl. ebd., S. 52.

Synthese: „Sich gemeinsam, sich gegenseitig zur Vernunft zu bringen – das gäbe es nicht? Sie beide, an das gleiche Paradox geschmiedet, wären nicht imstande, einen einzigen richtigen Schritt aufeinander zuzutun?“<sup>1698</sup>. Nur durch beiderseitige Bemühungen kann das „höchst gefährdete[.] Boot“<sup>1699</sup> der Zivilisation gerettet werden, und der Austritt aus dem Labyrinth setzt voraus, dass die Männer den Minotaurus in sich selbst besiegen und die Frauen wie Ariadne ihnen den „Lebensfaden in die Hand“<sup>1700</sup> geben. Denn das weibliche Selbstbewusstsein bedeutet nicht „Wille zum Herrschen, zum Dominieren, zum Unterwerfen [...], sondern Fähigkeit zur Kooperation“<sup>1701</sup>. In ihrem Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau plädiert Wolf für die Auflösung der Mann-Frau-Opposition und eine produktive Alternative,

daß es nun einmal nicht nur so oder nur so ist, Freund-Feind, männlich-weiblich; [...] miteinander, nicht gegeneinander leben zu lernen. Nicht in starren Antinomien, sondern in fließenden Übergängen; in produktiven Alternativen, die nicht tödlich sein müßten.<sup>1702</sup>

Das ist ein utopisches Ideal, von dem die Menschen, wie die Autorin eingesteht, noch „himmelweit [...] entfernt“<sup>1703</sup> sind. Auf welche Weise Wolf dennoch versucht hat, sich dem Ideal zumindest im Roman ein Stück anzunähern, wird im folgenden Kapitel erörtert.

## **6.2 Kolchische Phase: Die Auflösung des Matriarchats und die Etablierung des Patriarchats**

### 6.2.1 Die Überreste des kolchischen Matriarchats und dessen Vertreter

Im Unterschied zum linearen Erzählen von Haas, das Medeas Leben von ihrer Kindheit in Kolchis über ihre Jahre in Korinth und Athen folgt und schließlich mit ihrer Rückkehr nach Kolchis endet,<sup>1704</sup> befindet sich Wolfs Medea am Anfang des Romans bereits in ihrer zweiten Lebensphase – also in Korinth. Die erste Phase in

<sup>1698</sup> Wolf, Bühner-Preis-Rede, S. 328-329.

<sup>1699</sup> Wolf, Warum Medea?, S. 52.

<sup>1700</sup> Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 16-17.

<sup>1701</sup> Wolf, Christa: Berührung. Maxie Wander. In: Wolf, Die Dimension des Autors, S. 196-209, hier: S. 207.

<sup>1702</sup> Wolf, Christa: Projektionsraum Romantik. Gespräche mit Frauke Meyer-Gosau. In: Wolf, Die Dimension des Autors, S. 878-895, hier: S. 895.

<sup>1703</sup> Wolf, Warum Medea?, S. 52.

<sup>1704</sup> Vgl. Kapitel 4.

Kolchis wird nicht direkt beschrieben, sondern kommt als bruchstückhafte Erinnerung vor, die beim Rückblick verschiedener Figuren auf die Vergangenheit zu einem unvollständigen Bild zusammengefügt werden.<sup>1705</sup> Dieser Unterschied weist auf die Subjektivität des Erinnerns hin: Während es in Haas' Version eine eindeutige Wahrheit von Medeas Erlebnissen gibt, wird in Wolfs Roman absichtlich eine subjektive Konstruktion der kolchischen Phase angestrebt, was zu einer „subjektive[n] Authentizität“<sup>1706</sup> aus der Perspektive verschiedener Beobachter führt. Diese subjektive Konstruktion führt dazu, dass die kolchischen Bruchstücke – im Vergleich zu den Ereignissen in Korinth, die zeitlich entweder in der Gegenwart oder in der näheren Vergangenheit stattfinden – einen größeren Raum bieten für De- und Rekonstruktionen, für die Mythisierung der Geschichte und in diesem Sinne auch für eine größere Unzuverlässigkeit. Dabei wird die „Unmöglichkeit eines unverfälschten und einheitlichen Erzählens und Erinnerns“<sup>1707</sup> bzw. ein „unsicheres Erinnern“<sup>1708</sup> verdeutlicht. Medeas Stimme im Roman ist sowohl die Stimme Wolfs, die auf ihrer eigenen Lebenserfahrung beruht, als auch Teil der literarischen Fiktion, die durch eine fiktionale Subjektivität gekennzeichnet ist.<sup>1709</sup> Es handelt sich dabei um die Verschmelzung und Vermischung von Literatur und Wirklichkeit bzw. von Erfindung und eigener Erfahrung.<sup>1710</sup>

Anders als in Haas' Roman, in dem Kolchis als eine matriachale Utopie erscheint,

<sup>1705</sup> Laut Gudrun Loster-Schneider gehören „[d]ie textseitig gesteigerte Fragmentierung und die leserseitig zu erbringende Syntheseleistung [...] der Mythe von der großen Zerstücklerin und Zusammensetzerin genuin an, passen besser zur Heroine Medea als zur Seherin Cassandra“ (Loster-Schneider, Gudrun: Intertextualität und Intermedialität als Mittel Ästhetischer Innovation in Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*. In: Wende, Waltraud (Hrsg.): *Nora verläßt ihr Puppenheim. Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation*. Stuttgart u. a.: Metzler 2000, S. 222-249, hier: S. 229). Laut Marisa Siguan dient die „fragmentarische Konstruktion“ des Romans dazu, „eine einstürzende Welt zu demaskieren“ (Siguan, Marisa: *Von Cassandra zu Medea. Christa Wolf (2)*. In: Jané Jordi/Siguan, Marisa (Hrsg.): *Was bleibt? Christa Wolf y los temas literarios de la reunificación alemana*. Barcelona: SGE 2010, S. 73-84, hier: S. 81).

<sup>1706</sup> Vgl. Kapitel 6.1. Zum Konzept der subjektiven Authentizität vgl. auch Westphal, Nicola: „Jetzt hören wir Stimmen“. Die Weiterentwicklung von Christa Wolfs Schreibkonzept in *Medea. Stimmen*. In: *Literatur für Leser* 23 (2000), Nr. 4, S. 231-241, hier: S. 232-233.

<sup>1707</sup> Catani, Vom Anfang und Ende des Mythos, S. 323.

<sup>1708</sup> Bluhm, Lothar: Christa Wolfs „Medea. Stimmen“ und die Ästhetik des Vorbehalts. In: Gansel, Christa Wolf. *Im Strom der Erinnerung*, S. 139-150, hier: S. 149.

<sup>1709</sup> Vgl. Scribner, Charity: August 1961. Christa Wolf and the Politics of Disavowal. In: *German Life and Letters* 55:1 January 2002, S. 61-74, hier: S. 74. Vgl. dazu auch Tepe, Peter: Rezensionen mythoshaltiger Literatur. Eine exemplarische Studie zu 10 Besprechungen von Christa Wolfs „Medea. Stimmen“. In: Koerner, Hans/Reuter, Guido/Bachmann, Thorsten (Hrsg.): *Mythen in der Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 248-264, hier: S. 257: „Es ist nicht zulässig, Medea durchgängig als Deckfigur für Christa Wolf zu interpretieren.“ S. 260: „Die Annahme Medea = Wolf muss in interpretatorischer Hinsicht als Simplifizierung gelten.“

<sup>1710</sup> Vgl. Felsner, Kristin: Darstellungen von Wirklichkeit. Erzählstrategien bei Christa Wolf und Uwe Johnson. In: Schmidt, Christa Wolf, S. 143-153, hier: S. 148. Zur Erzählstrategie des Romans vgl. auch Uysal-Ünalán, Saniye: *Mythenrezeption als Weiblichkeitskonstruktion. Mythologische Geschlechterdiskurse in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Münster: LIT 2011, S. 205-212; Janke, Zum Problem von Tradition und Innovation im Werk von Christa Wolf, S. 100ff.

die dem Einfluss der patriarchalisierenden Außenwelt widerstehen kann,<sup>1711</sup> befindet sich das Wolfsche Kolchis bereits im Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat.<sup>1712</sup> Dies entspricht Wolfs Vorstellung, dass sich die Geschichte von der matriarchalen zur patriarchalen Epoche entwickelt und dabei eine „Umwertung“<sup>1713</sup> stattgefunden habe, wobei die männlichen, destruktiven Werte die weiblichen, konstruktiven Werte ersetzt haben.<sup>1714</sup> In diesem Prozess hätten die Männer, denen die „Minderwertigkeit der Frau selbstverständlich“<sup>1715</sup> sei, „ihre Frauen entrechnet, ins Haus verbannt, unschädlich und ungefährlich gemacht“<sup>1716</sup>. Da dieser Prozess sich im Roman nur langsam vollzieht und sogar mit Aietes' Mord an Absyrtos noch nicht abgeschlossen ist, bleiben in Kolchis noch viele Relikte matriarchaler Prägung.<sup>1717</sup> Als Medea von der Blütezeit des kolchischen Matriarchats erzählt, bekommt der Leser ein utopisches Bild, das Haas' Beschreibung von Kolchis ähnelt:

Wir in Kolchis waren beseelt von unseren uralten Legenden, in denen unser Land von gerechten Königinnen und Königen regiert wurde, bewohnt von Menschen, die in Eintracht miteinander lebten und unter denen der Besitz so gleichmäßig verteilt war, daß keiner den anderen beneidete oder ihm nach seinem Gut oder gar nach dem Leben trachtete. (S. 99)

Dieses utopische Bild von „Kolchis-Arkadien“<sup>1718</sup>, das von mehreren Interpreten mit Wolfs sozialistischem Ideal und dem Einfluss des Marxismus<sup>1719</sup> verbunden und von manchen gar als plakativ betrachtet wird,<sup>1720</sup> trägt deutliche mythische Züge und lässt

<sup>1711</sup> Vgl. Kapitel 4.1.1.

<sup>1712</sup> Vgl. Berger, Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs, S. 89ff. Vgl. auch Voss, Christine Lilli: Projektionsraum Mythos bei Christa Wolf – von der *Kassandra* zur *Medea*. Eine literarische Analyse der feministisch-mythographischen Konzepte in diesen Werken. Dissertation submitted to the Graduate School New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey, 1998, S. 181.

<sup>1713</sup> Wolf, Von *Kassandra* zu *Medea*, S. 16.

<sup>1714</sup> Vgl. ebd.

<sup>1715</sup> Wolf, Kleists „Penthesilea“, S. 665.

<sup>1716</sup> Ebd.

<sup>1717</sup> Vgl. Berger, Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs, S. 89ff.

<sup>1718</sup> Szczepaniak, Monika: *Medea. Stimmen*. Ein mythisches Modell bei Christa Wolf. In: Biadun-Grabarek, Hanna (Hrsg.): Neue Erscheinungen in der deutschen Sprache und Literatur unter dem Gesichtspunkt der Germanistenausbildung. Akten des deutsch-polnisch-tschechischen Symposiums. Bydgoszcz: Wydawn. Akad. Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego 2001, S. 136-147, hier: S. 141.

<sup>1719</sup> Zu Wolfs Verwendung der marxistischen Theorie in *Medea. Stimmen* vgl. Carr, The Mythology of Fundamental Social Transformation, S. 227ff. Wolf selbst bestätigt in ihrem Gespräch mit Hans Kaufmann, dass die marxistische Philosophie zu ihren „Grund-Erfahrungen gehört und sowohl die Auswahl als auch die Bewertung neuer Erfahrungen entscheidend mitbestimmt“ (Wolf, Die Dimension des Autors, S. 77).

<sup>1720</sup> Vgl. z. B. Arnds, Peter: Translating a Greek Myth. Christa Wolf's *Medea* in a Contemporary Context. In: Neophilologus 85 (2001), Nr. 3, S. 415-428, hier: 422-423; Ondoa, Hyacinthe: Die Politik kultureller Verortung in Ostdeutschland. Zu Christa Wolfs *Medea*. In: Gouaffo, Albert (Hrsg.): Literaturen der Migration in Deutschland. Das Beispiel Afrika. Dschang, Cameroun: Univ. 2009, S. 139-151, hier: S. 144; Kallin, Britta: „Gut sei gewesen, was die Entfaltung alles Lebendigen gefördert habe“. Feminist Mythmaking and Christa Wolf's *Medea. Stimmen*. In: Focus on Literatur 6 (1999), Nr. 1, S. 39-56, hier: S. 50-51; Gottwald, Der Mythos nach der Wende, S. 74; Schmidt, Das ausgeschlossene Andere der abendländischen Zivilisation, S. 303; Voss, Projektionsraum Mythos bei Christa Wolf, S. 190.

Zur Ost-West-Problematik bzw. zum Thema der Wende in *Medea. Stimmen* vgl. z. B. Rösch, Gertrud Maria (Hrsg.):

sich daher nicht mit der geschichtlichen Realität gleichsetzen. Vielmehr handelt es sich dabei um ein idealisiertes „Sinnbild der Tiefe, Einfachheit und Menschlichkeit“<sup>1721</sup>, die „das ‚mechanisierte‘ Leben des Westens in Frage“<sup>1722</sup> stellt. Aber in dieser Beschreibung lassen sich auch Spuren und Kennzeichen finden, die der kolchischen Realität entsprechen. In dieser Legende werden vor allem drei Aspekte des kolchischen Matriarchats geschildert: 1.) Die politische Struktur: Kolchis wird sowohl von Männern als auch von Frauen regiert. Anders als im Patriarchat besitzen die regierenden Frauen den gleichen Status und die gleiche Macht wie ihre

---

Fakten und Fiktionen. Werklexikon der deutschsprachigen Schlüsselliteratur 1900-2010. Stuttgart: Anton Hiersemann 2013, S. 710-711; Kallin, Britta: Christa Wolf: *Medea. Stimmen* (Rezension). In: Focus on Literature 3 (1996), Nr. 2, S. 191-195, hier: S. 195; Fetscher, Justus: Opfer der Fremden. Zu Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. In: Lezzi, Eva (Hrsg.): Fremdes Begehren. Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien. Köln u. a.: Böhlau 2003, S. 33-43, hier: S. 38; Hussong, Marion: „Finden, was niemals war“ – Christa Wolfs Umdeutung des Medea-Mythos. In: Glossen 2000, Heft 10. Abzurufen unter: [www2.dickinson.edu/glossen/heft10/hussong.html](http://www2.dickinson.edu/glossen/heft10/hussong.html) (letzter Zugriff am 17.2.2015); Mitrache, Liliana: Von Euripides zu Christa Wolf. Die Wiederbelebung des Mythos in *Medea. Stimmen*. In: Studia Neophilologica 74 (2002), Nr. 2, S. 207-214, hier: S. 211-212; Paul, Georgina: Christa Wolf's *Medea. Stimmen* (Medea. A Modern Retelling). In: Taberner, Stuart (Hrsg.): The Novel in German since 1990. Cambridge: Cambridge University Press 2011, S. 64-78, hier: S. 65-66; Bircken, Margrid: Medea – Mythische Figur und Zeiterfahrung. In: Peitsch, Helmut (Hrsg.): Literatur, Mythos und Freud. Kolloquium zu Ehren von Prof. Dr. Elke Liebs, 20. Juli 2007. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2009, S. 117-141, hier: S. 119ff.; Arnds, Christa Wolf's *Medea* in a Contemporary Context; Ondoa, Die Politik kultureller Verortung in Ostdeutschland; Schäff, Daniel: *Medea. Stimmen* und Volker Brauns *Das Nichtgelebte* als Teil des ostdeutschen Gegendiskurses. In: Fischer-Kania, Sprache und Literatur im Spannungsfeld von Politik und Ästhetik, S. 41-51; Scribner, Christa Wolf and the Politics of Disavowal; Sy-Quia, Hilary Collier: „Truth Lies with the Victor“. Scars on the Skin and Silenced Memories – Christa Wolf's *Medea*. In: Sy-Quia, Hilary Collier (Hrsg.): *Conquering Women. Women and War in the German Cultural Imagination*. Berkeley: IAS 2000, S. 111-125, hier: S. 111-113; Kaufmann, Eva: Stimmen um „Medea“. In: Kaufmann, Eva: *Aussichtsreiche Randfiguren*. Aufsätze. Neubrandenburg: Federchen 2000, S. 103-106, hier: S. 103; Lewis, Alison: Die imaginäre Gemeinschaft deutscher Nation. Geschichten einer gescheiterten Ost-West-Begegnung. In: Fischer, Gerhard (Hrsg.): *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur: 1989-1999*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2001, S. 181-192; Lehnert, Herbert: Stimmen von Macht und Freiheit. Christa Wolf, *Medea*. In: Menges, Karl (Hrsg.): *Literatur und Geschichte. Festschrift für Wolf Koepke zum 70. Geburtstag*. Amsterdam u. a.: Rodopi 1998, S. 299-311, hier: S. 301-302; Wilke, Sabine: Die Konstruktion der wilden Frau. Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen* als postkolonialer Text. In: *The German Quarterly* 76 (2003), Nr. 1, S. 11-24, hier: S. 12; Gottwald, Der Mythos nach der Wende; Neuhaus, Stefan: Christa Wolf, Medea und der Mythos. In: *Wirkendes Wort* 53 (2003), Heft 2, S. 283-294, hier: S. 291-292; Grawe, Christian: Christa Wolf. *Medea: Stimmen* (Rezension). In: *World Literature Today* 71 (1997), Nr. 1, S. 142-143; Luserke, Mathias: „Ich berichte, was vorgefallen ist“. Christa Wolfs *Medea*-Roman. In: Daigger, Annette (Hrsg.): *West-östlicher Divan zum utopischen Kakanien. Hommage à Marie-Louise Roth*. Bern u. a.: Lang 1999, S. 465-477, hier: S. 466; Beinszen-Hesse, Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und die Krise des Opferkults, S. 199-200; Probst, Lothar: Anmerkungen zum Status und zur Rolle ost- und westdeutscher Intellektueller seit 1949. Eine Bilanz nach 60 Jahren. In: *Jordi/Marisa, Was bleibt?*, S. 31-43; Ledanff, Susanne: Die Suche nach dem „Wenderoman“ – zu einigen Aspekten der literarischen Reaktionen auf Mauerfall und deutsche Einheit in den Jahren 1995 und 1996. In: *Glossen* 1997, Heft 2. Abzurufen unter [www2.dickinson.edu/glossen/heft2/wende.html](http://www2.dickinson.edu/glossen/heft2/wende.html) (letzter Zugriff am 17.2.2015); Paul, Schwierigkeiten mit der Dialektik, S. 238-239; Voss, Projektionsraum Mythos bei Christa Wolf, S. 182, 202; Georgopoulou, Antiker Mythos in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinus *Das siebte Gewand*, S. 122; Carr, The Mythology of Fundamental Social Transformation, S. 207ff.; Kräzer, *Medea* Stimmen und Gegenstimmen, S. 55; Brunn, Anke: „...daß die Menschen ohne Angst verschieden sein können!“ Gespräch mit Helga Kirchner und Lothar Vent über ihre Lektüre von Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. In: *Hochgeschurz, Christa Wolfs Medea*, S. 104-110, hier: S. 106; Rarick, Damon: „Nichts bleibt ohne Folgen“. *New Voices, New Myths by East German Writers after Reunification*. In: Beitter, Ursula E. (Hrsg.): *Schreiben im heutigen Deutschland. Fragen an die Vergangenheit*. New York: Lang 1998, S. 183-209, hier: S. 196ff.; Riedel, *Iphigenie in Freiheit – Medea in Korinth*, S. 267-268; Merschiers, Dorle: Christa Wolfs *Medea* (1996). Der Mythos als Metapher für die Wende. In: Valentin, Jean-Marie (Hrsg.): *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen“*. Band 10: Geschlechterdifferenzen als Kulturkonflikte. Bern u. a.: Peter Lang 2007, S. 473-478.

<sup>1721</sup> Ondoa, Die Politik kultureller Verortung in Ostdeutschland, S. 145.

<sup>1722</sup> Ebd.



männlichen Mitbürger, was die zwischengeschlechtliche Beziehung nicht nur in der Politik, sondern auch im Alltagsleben beeinflusst. Dies entspricht Götner-Abendroths Ansicht, dass die Frauen im Matriarchat dominieren, aber nicht herrschen.<sup>1723</sup> 2.) Die wirtschaftlichen Verhältnisse: Die „gleichmäßig[e]“ (S. 99) Verteilung des Besitzes soll zu einer finanziellen Gleichheit und einer Minimierung der Hierarchie zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Schichten führen. Im Roman wird nicht beschrieben, wie die gesellschaftliche Hierarchie im einst völlig matriarchalen Kolchis aussieht; mit dieser Gleichheitsutopie wird aber angedeutet, dass der deutliche Abstand zwischen den Herrschern/den Reichen und dem Volk/den Armen erst dann entsteht, nachdem König Aietes in seiner Regierungszeit das patriarchale Modell eingeführt und die „Prachtentfaltung“ (S. 99) des Palastes gefördert hat. Obwohl dies nicht mit der strikten Hierarchie in Korinth zu vergleichen ist (vgl. S. 99), bedeutet es den Anfang der Auflösung der matriarchalen Ordnung und das Eingehen der kolchischen Gleichheitsrealität in einer idealisierten Legende. 3.) Das zwischenmenschliche Verhältnis: Die politische und wirtschaftliche Gleichheit führt zu einem harmonischen und unbefangenen Zusammenleben zwischen den Menschen, d. h. auch zwischen den Geschlechtern und zwischen Menschen unterschiedlicher Herkunft. Diese freie und unbefangene Lebensweise, die noch bei den kolchischen Flüchtlingen in Korinth zu finden ist (vgl. z. B. S. 50), entspricht auch Wolfs Konzept, dass das Matriarchat „die Entfaltung alles Lebendigen befördert“ (S. 122-123) und daher leben lässt:

Hier finden Sie eine Spielart – das Wort paßt! – aufklärerischen Denkens, die geschärfte Ratio und gesteigerte Empfindungsfähigkeit in einer Person zusammenbringen will; die [...] die Einseitigkeit des instrumentalen, sachbezogenen Denkens [...] fürchtet; die eine andre, persönliche Art, der Natur – auch der eignen – nahezukommen, den seelenlosen Mechanismen der „geisttötenden“ Philosophie entgegensetzt. Eine Alternative, ja. Gedacht und angeboten zu einer Zeit, da die Weichen gerade unwiderruflich auf Ausbeutung der Natur, auf die Verkehrung von Mittel und Zweck und auf die Unterdrückung eines jeden „weiblichen“ Elements in der neuen Zivilisation gestellt waren.<sup>1724</sup>

Diese Hervorhebung des Lebens, die die matriarchale Anschauung von der patriarchalen unterscheidet,<sup>1725</sup> zeigt sich deutlich in der Meinungskonfrontation zwischen Medea und Akamas, die jeweils die naturhafte Ganzheitsanschauung und die

<sup>1723</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3.

<sup>1724</sup> Wolf, Ein Brief über die Bettine, S. 314.

<sup>1725</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3; Gerdzen/Wähler, Matriarchat und Patriarchat in Christa Wolfs *Kassandra*, S. 24-25.

Zweckrationalität vertreten.<sup>1726</sup> Der dem patriarchalen Machtgefüge vertraute oberste Astronom des Königs ist überzeugt: „[A]lles kommt ja darauf an, was man wirklich will und was man für nützlich, also für gut und richtig hält“ (S. 122). Medea, die von der matriarchalen Weltanschauung geprägt ist, bezweifelt jedoch Akamas Schlussfolgerung: „Was nützlich sei, müsse nicht unbedingt gut sein“ (S. 122). Dadurch lehnt Medea die Logik der Zweckrationalität ab, die den Nutzen mit dem Guten gleichsetzt. Die Logik, die in der *Dialektik der Aufklärung* von dem sich entfremdenden Helden Odysseus vertreten wird,<sup>1727</sup> wird in Haas' Roman von Jason verkörpert;<sup>1728</sup> in Wolfs Adaption ist es stattdessen vor allem der Machtinfiltrant Akamas, der als Verkörperung einer patriarchalen Logik, als „Zyniker der Macht“<sup>1729</sup> und „Vertreter der aufgeklärten abendländischen Kultur“<sup>1730</sup> auftritt, die durch die „Vergottung der Ratio“<sup>1731</sup> gekennzeichnet ist. Seine Vorstellung verkörpert den typischen „Nützlichkeitswahn in d[em] Industriezeitalter“<sup>1732</sup>, das nach Wolfs Ansicht mit der „Verschmelzung von Profitstreben und technischem Fortschritt“<sup>1733</sup> entstanden ist. Medea hingegen definiert das Wort ‚gut‘ auf eine andere Weise, deren Wurzel eindeutig im matriarchalen Lebenskonzept liegt:

Gut sei gewesen, was die Entfaltung alles Lebendigen befördert habe. Also Fruchtbarkeit, sagte ich. Auch, sagte Medea, und sie fing an, von gewissen Kräften zu reden, die uns Menschen mit allen anderen Lebewesen verbänden und die frei fließen müßten, damit das Leben nicht ins Stocken käme (S. 122-123).

Aus Medeas Um-Definieren des Guten lassen sich zwei matriarchale Werte ablesen,

---

<sup>1726</sup> Vgl. z.B. Kaute, Brigitte: „Das Eingeständnis unserer Not“ – eine epistemologische Lektüre von Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. In: Bareis, J. Alexander (Hrsg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010, S. 155-171, hier: S. 164-170; Georgopoulou, Antiker Mythos in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinus *Das siebte Gewand*, S. 124ff. Georgina Paul weist jedoch auf den Widerspruch hin, „daß Wolf einerseits die aufklärerische Tradition der Ratio verdammt, andererseits und gleichzeitig aber eine anders konzipierte Aufklärung, die Fähigkeit zur Selbsterkenntnis und zur Erkenntnis anderer, zum Ideal erhebt“ (Paul, Schwierigkeiten mit der Dialektik, S. 235). Der Konflikt zwischen Medea und Akamas lässt sich also als Konflikt zwischen „zwei Varianten von Aufklärung“ (S. 236) betrachten, was sinnlos erscheint. Eine ähnliche Ansicht, dass Medea Vertreterin der Aufklärung sei, vertritt auch Thorsten Wilhelmy (vgl. Wilhelmy, Legitimationsstrategien der Mythosrezeption, S. 193, 201). Irene Heidelberger-Leonard weist bereits bei ihrer Interpretation des Cassandra-Romans darauf hin, dass „Wolf den Mann von einer vernunftbegabten Frau ersetzt sehen“ möchte (vgl. Heidelberger-Leonard, Irene: *Literatur über Frauen = Frauenliteratur? Zu Christa Wolfs literarischer Praxis und ästhetischer Theorie*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Christa Wolf. München: edition text + kritik 1994, S. 129-139, hier: S. 138*).

<sup>1727</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>1728</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1, 4.2.2.

<sup>1729</sup> Lühe, Irmela von der: „Unsere Verknennung bildet ein geschlossenes System“. Christa Wolfs „Medea“ im Lichte der Schillerschen Ästhetik. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 2000, S. 5.

<sup>1730</sup> Kaute, Eine epistemologische Lektüre von Christa Wolfs *Medea. Stimmen*, S. 167. Paul ist der Ansicht, dass es bei Wolf um eine „Gleichsetzung der [...] abendländischen Tradition mit einer patriarchalischen Kultur“ (Paul, Schwierigkeiten mit der Dialektik, S. 230) geht.

<sup>1731</sup> Wolf, *Der Schatten eines Traumes*, S. 254.

<sup>1732</sup> Wolf, *Büchner-Preis-Rede*, S. 320.

<sup>1733</sup> Ebd.

die wiederum eine Einheit bilden: Der erste Aspekt ist die oben genannte Hochschätzung des Lebens, die als einer der zentralen Werte des Matriarchats gilt und den Gegensatz zur männlichen (Selbst-)Zerstörung bildet.<sup>1734</sup> Diese Lebensorientiertheit zeigt sich beispielsweise bei der Geburt von Medeas Kindern, die von den kolchischen Frauen als „ein fröhliches und heiliges Fest“ (S. 120) gefeiert wird. Im Geburtszimmer schwatzen die Kolcherinnen miteinander und singen sogar, was die korinthischen Palastbediensteten als „ungewohnte[.] Fröhlichkeit“ (S. 120) wahrnehmen. Für die von Akamas vertretenen Korinther, die es gewohnt sind, praktische Zwecke und Ziele zu setzen, ist die kolchische Haltung gegenüber dem Leben unverständlich und „primitiv“ (S. 120). Denn „[w]enn bei ihnen ein Kind geboren wird, könnte man denken, es sei seine einzige Aufgabe, auf dieser Welt zu sein, und allein dafür gebühre ihm alle Liebe und alle Zuwendung“ (S. 120). Das heißt, die matriarchal geprägten Kolcherinnen bewerten das Leben nicht mit Praktizismus und Nützlichkeitsdenken, sondern konzentrieren sich auf den Wert des Lebens an sich – auf diese Weise genießen sie die reine Freude des ‚Seins‘ und lehnen die Instrumentalisierung und Entfremdung des Lebens durch das Aufladen verschiedener ‚Aufgaben‘ ab. Die Überlegenheit der kolchischen Betrachtung des Lebens wird auch durch ihre Überlegenheit in der „Art zu gebären“ (S. 120) angedeutet: Viele Korintherinnen, „auch die hochgestellten“ (S. 120), lassen sich die kolchische Gebärensart beibringen. Diese Überlegenheit ist wiederum auf den zweiten Aspekt der matriarchalen Werte zurückzuführen, nämlich das Einssein der Menschen bzw. des Lebens mit der Natur.

Im patriarchalen Korinth ist es üblich, Amt und Person zu trennen. In Medeas Augen gibt es z. B. zwei Könige Kreon, „[d]er eine steif im Thronsaal, der andere lockerer bei Tisch“ (S. 121). Diese Erscheinung erklärt Akamas damit, „daß Kreon als König nicht Kreon ist oder irgendein anderer beliebiger Mann, überhaupt keine Person, sondern ein Amt, eben der König“ (S. 121). Diese Trennung zwischen Person und Amt bzw. zwischen Gefühlen und Vernunft läßt sich als eine typische Erscheinung der Entfremdung<sup>1735</sup> und der Zweckrationalität betrachten, die

---

<sup>1734</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3; Gerdzen/Wähler, Matriarchat und Patriarchat in Christa Wolfs *Kassandra*, S. 24-25. Ulrich Kingmann ist dagegen anderer Meinung: „Machteffekte können als nicht hinterfragbarer Bestandteil von Leben gelten und stehen in einem komplexeren Verhältnis zu ihm als nur das des Gegensatzes“ (Klingmann, Zur Problematik des Gegensatzes zwischen Macht und Leben in Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*, S. 121).

<sup>1735</sup> Zum Phänomen der Entfremdung vgl. Aydin, Reflexionen über Entfremdungserscheinungen in Christa Wolfs *Medea. Stimmen*.

Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* diskutiert haben.<sup>1736</sup> Durch diese Trennung entfremdet sich der Mensch von sich selbst und wird zu einem Instrument, das ein praktisches Ziel bedient, weshalb Medea den König als „[d]e[n] Arme[n]“ (S. 121) bezeichnet. In ihrem Aufsatz über Karoline von Günderrode betrachtet Wolf die Trennung von Amt und Person als die „Selbsterstückelung“<sup>1737</sup> bzw. „Selbstverstümmelung“<sup>1738</sup> der Männer, die ihre Fähigkeit zu lieben beeinträchtigt. Diese Aufspaltung als Kennzeichen des Patriarchats ist auch beim kolchischen König Aietes zu finden (vgl. S. 54-55), der seinen Staat zum Anfang des Patriarchats führt. Der Trennung und (Selbst-)Entfremdung des Patriarchats tritt Medea mit der typischen matriarchalen Ganzheitsvorstellung und „intuitive[m] Wissen“<sup>1739</sup> entgegen, indem sie behauptet, „die Gedanken hätten sich aus den Gefühlen herausentwickelt und sollten den Zusammenhang mit ihnen nicht verlieren“ (S. 123). Die Vereinigung von Gefühlen und Vernunft bzw. von Leben und Geist<sup>1740</sup> ist für Akamas „[k]reatürliche Dumpfheit“ (S. 123), für Medea aber „[s]chöpferische Quelle“ (S. 123). Darin zeigt sich auch Wolfs Ideal der Synthese bzw. des Humanums:<sup>1741</sup> Anstatt einer Bevorzugung der Gefühle/des Weiblichen vor der Vernunft/dem Männlichen plädiert sie für die Vereinigung der beiden Elemente,<sup>1742</sup> für einen als „Sprache des Körpers“<sup>1743</sup> erscheinenden „Zusammenklang von Sinnlichkeit und Intelligiblem“<sup>1744</sup> also, die gemeinsam die Quelle des Lebens bilden sollen. Erstrebenswert ist das Vermögen, „denkend [zu] fühlen und fühlend [zu] denken“<sup>1745</sup>. Dies bildet eine Parallele zu Haas' Vorstellung am Ende ihres Romans,

<sup>1736</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2. Zu Wolfs Bezug auf *Dialektik der Aufklärung* vgl. z. B. Paul, Christa Wolf's *Medea. Stimmen*, S. 70-72.

<sup>1737</sup> Wolf, *Der Schatten eines Traumes*, S. 262.

<sup>1738</sup> Ebd., S. 268.

<sup>1739</sup> Wurzer, Andrea: Christa Wolfs *Medea* – auf dem Hintergrund von Vorurteilstheorien. In: Koroschetz de Maragno, Renate (Hrsg.): *Brückenschlag. Actas del X Congreso Latinoamericano de Estudios Germanisticos*. Caracas: Univ. Central de Venezuela 2002, S. 301-307, hier: S. 305. Vgl. dazu auch Chiarloni, Anna: *Medea und ihre Interpreten. Zum letzten Roman von Christa Wolf*. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs *Medea*, S. 111-119, hier: S. 113.

<sup>1740</sup> Vgl. Wilhelmy, *Legitimationsstrategien der Mythosrezeption*, S. 196. Irmela von der Lühe weist darauf hin, dass Wolfs Plädierung für „eine Harmonie der Seelen- und Verstandeskräfte“ dem Schillerschen Ideal im Programm der „ästhetischen Erziehung“ entspricht (vgl. Lühe, Christa Wolfs „*Medea*“ im Lichte der Schillerschen Ästhetik, S. 5-6).

<sup>1741</sup> Vgl. Kapitel 6.1. Zu Wolfs Humanum-Konzept vgl. Wolf, *Voraussetzungen einer Erzählung*. *Kassandra*, S. 99; Uysal-Ünal, Saniye: *Mythenkorrektur und das Konzept vom ‚Humanum‘ in Christa Wolfs Roman ‚Medea. Stimmen‘*. In: *Ege-Forschungen zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*. Bornova, Izmir: Ege Üniv. Basmevi 2009, S. 53-68, hier: S. 63. Vgl. auch Jung, *Fremde und Ambivalenz*, S. 149.

<sup>1742</sup> Vgl. Uysal-Ünal, *Mythenkorrektur und das Konzept vom ‚Humanum‘ in Christa Wolfs Roman ‚Medea. Stimmen‘*, S. 63-64.

<sup>1743</sup> Preußner, *Apokalyptik und Identitätssehnsucht bei Christa Wolf*, S. 252. Zum von Medea plädierten „Ausgleich von Verstand und Gefühl“ vgl. auch Neuhaus, *Christa Wolf, Medea und der Mythos*, S. 288-289.

<sup>1744</sup> Ebd.

<sup>1745</sup> Wilhelmy, *Legitimationsstrategien der Mythosrezeption*, S. 203. Vgl. auch Wolf, *Der Schatten eines Traumes*, S. 250: Günderrode verfügt über die Fähigkeit, „führend zu denken“.

wo Medea als „Mond *und* Sonne“<sup>1746</sup> und Medos als Hoffnungsträger der zwischengeschlechtlichen Versöhnung erscheinen.<sup>1747</sup> In den vorher zitierten Sätzen ist Medeas Lebensbetrachtung weiterhin durch die naturhafte Ganzheitsvorstellung gekennzeichnet, denn sie hält die Verbindung zwischen den Menschen mit „allen anderen Lebewesen“ (S. 123) für unentbehrlich und definiert dadurch den Menschen als einen Bestandteil der Natur. Dies korrespondiert mit Wolfs Konzeption der

Sehnsucht nach dem Einssein mit der Natur, nach den ‚Quellen des Lebens‘, nach Erlösung aus den ‚eigenen Schranken‘ des eignen Wesens zu einer Vision von Einheit und Kontinuität alles Lebendigen steigert [...] <sup>1748</sup>

Ähnlicherweise plädiert Wolf dafür, dass man

den Weg zu den Ursprüngen, zum ungestalteten Chaos, zur Unterwelt, zu den Müttern zurückgeht, bis an den Punkt, da Bewußtsein und Sein noch nicht voneinander getrennt sind, da Einheit ist, Urstoff, Vorschöpfung. <sup>1749</sup>

Die „gewissen Kräfte[.]“ (S. 123), von denen Medea redet, sind es – ähnlich wie die Kräfte des matriarchalen Unbewussten in Haas’ Roman bzw. des „Noch-nicht-Bewußte[n]“<sup>1750</sup> nach Rosani Umbachs Interpretation –, die Medea ihre Heilkräfte verleihen. <sup>1751</sup> Weiterhin lassen sich diese Kräfte als von der abendländischen Zivilisation ausgegrenzte Elemente interpretieren: „[D]as Ursprüngliche, das Natürliche, das Wilde, das Emotionale, das Weibliche“<sup>1752</sup>. Wolf definiert sie als jene Kräfte,

die dem „Mutterschoß“ entspringen und nicht, wie Pallas Athene, dem Vaterkopf [...] – eine Alternative zu den Quellen der Klassik, eine Hinwendung zu archaischen, teilweise matriarchalischen Mustern. [...] Unbewußte Kräfte, die in Trieben, Wünschen, Träumen Ausdruck suchen, [...] <sup>1753</sup>

Als Gegensatz zur matriarchalen Ganzheitsvorstellung zeigt Akamas eine Verachtung gegenüber der kolchischen Denkweise: Für ihn ist Medea „zu sehr Weib, das fäbte

---

<sup>1746</sup> Haas, Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas, S. 146.

<sup>1747</sup> Vgl. Kapitel 4.4.

<sup>1748</sup> Wolf, Der Schatten eines Traumes, S. 257.

<sup>1749</sup> Ebd.

<sup>1750</sup> Umbach, Rosani: Sprache und Selbstbewusstsein in Christa Wolfs „Medea – Stimmen“. In: Koroschetz de Maragno, Renate (Hrsg.): Brückenschlag. Actas del X Congreso Latinoamericano de Estudios Germanisticos. Caracas: Univ. Central de Venezuela 2002, S. 282-291, hier: S. 287.

<sup>1751</sup> Vgl. Kapitel 4.1.3.

<sup>1752</sup> Szczepaniak, *Medea. Stimmen*. Ein mythisches Modell bei Christa Wolf, S. 144.

<sup>1753</sup> Wolf, Der Schatten eines Traumes, S. 258.

auch ihr Denken“ (S. 123). „Die Frauen, nun ja“ (S. 120). Mit dem Ausschließen der weiblichen Elemente bzw. der Verdrängung der Gefühle herrscht in Akamas' Welt – d. h. in der Welt des Patriarchats – die absolute Rationalität. Wolf lässt den obersten Astronomen im Roman mehrmals betonen, dass es notwendig sei, für den ‚Nutzen‘ das ‚Gefallen‘ zu opfern: „[L]eider muß man manches tun, was einem selbst nicht gefällt“ (S. 120). „Nicht immer gefällt einem, was notwendig ist, aber daß ich in der Pflicht meines Amtes nicht nach persönlichem Gefallen, sondern nach höheren Gesichtspunkten zu entscheiden habe, das hat sich mir unauslöschlich eingeprägt“ (S. 133). Da die meisten kolchischen Flüchtlinge in Korinth gegen Ende des Romans umgebracht werden und den wenigen Überlebenden keine Möglichkeit zur Realisierung ihrer Utopie mehr bleibt, erringt die patriarchale Vorstellung schließlich einen überwältigenden Sieg über die matriachale. Anders als am Ende von Haas' Roman, wo es trotz der gescheiterten Utopie noch die Möglichkeit für die matriachalen Elemente gibt,<sup>1754</sup> geht das kolchische Matriarchat in Wolfs Fassung mit der Patriarchalisierung von Kolchis und dem Tod der kolchischen Flüchtlinge zugrunde. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass das kolchische Matriarchat im Roman größtenteils als Erinnerung an die Vergangenheit vorkommt.

Zeigen die ‚sozialistische‘ Utopie und das Lebenskonzept der Kolcher die matriachale Idee auf der geistigen Ebene, so kann man die verschiedenen Aspekte des Lebens im Matriarchat in den Bruchstücken der Erinnerung finden. Einer der Schwerpunkte, die Wolf als Kennzeichen des kolchischen Matriarchats beschreibt, sind die Bestattungssitten. Diese werden zuerst aus Jasons Perspektive des Fremden beobachtet, später von Medea aus der matriachalen Perspektive erklärt. Im Vergleich zu Haas' Roman, wo die matriachale Bestattungssitten nur in Kirkes Monolog im Rauschzustand kurz geschildert werden,<sup>1755</sup> bekommen sie bei Wolf eine ausführliche Beschreibung im ersten Monolog Jasons, in dem er sich an seine Erlebnisse in Kolchis erinnert. In seinen Augen sind diese „barbarische[n] Sitten“ (S. 46) zutiefst erschreckend:

Aber bis heute kann ich den Schauer spüren, der mich ergriff, als wir das niedrige Weidengestrüpp am Ufer durchquert hatten und in einen Hain regelmäßig gepflanzter Bäume gerieten, an denen die entsetzlichsten Früchte hingen. Beutel aus Rinder-, Schaf-, Ziegenfellen umhüllten einen Inhalt, der an schadhafte Stellen nach außen trat: Menschliches Gebein, menschliche Mumien waren da aufgehängt und schwangen im

---

<sup>1754</sup> Vgl. Kapitel 4.4.

<sup>1755</sup> Vgl. Kapitel 4.1.4.

leichten Wind, ein Grauen für jeden gesitteten Menschen, der seine Toten unter der Erde oder in Felsengrübern verschlossen hält. Der Schrecken fuhr uns in die Glieder (S. 46).

Diese Beschreibung der kolchischen Begrabungsriten entspricht Wolfs Überzeugung, dass im Matriarchat die weiblichen Leichen in der Erde begraben und die männlichen Leichen in den Bäumen aufgehängt werden.<sup>1756</sup> Dies wird auch von Medeas späterer Erklärung bestätigt,

daß bei den Kolchern nur die Frauen begraben würden; männliche Leichen würden in den Bäumen aufgehängt, wo die Vögel sie bis aufs Skelett säubern könnten, dann würden diese Skelette, nach Familien getrennt, in Felsenhöhlen aufbewahrt, es sei eine säuberliche und ehrfürchtige Methode, [...] (S. 63)

Aus dem Unterschied der matriarchalen und patriarchalen Bestattungsweise entwickelt sich ein Vergleich zwischen den zwei Lebensanschauungen, wobei die matriachale zyklische Lebensbetrachtung die patriarchale lineare Zeitwahrnehmung kontrastiert. Während Jason von der Linearität des Lebens überzeugt ist, das einer Reise vom Diesseits ins Jenseits bzw. in die Unterwelt gleicht (vgl. S. 63), ist Medea der Ansicht,

in den Toten sei die Seele nicht mehr, unbeschädigt sei sie entwichen und werde von den Kolchern an bestimmten dafür vorgesehenen Plätzen verehrt, und zur Wiedergeburt in einem anderen Körper füge die Göttin die zerstückelten Leiber der Toten zusammen. Das, sagte sie, sei der feste Glaube der Kolcher (S. 63).

Medeas Erklärung macht den Kern des matriarchalen Glaubens klar: Erstens ist die Große Göttin – entsprechend der Annahme von Ranke-Graves<sup>1757</sup> und Göttner-Abendroth<sup>1758</sup> – als höchste Gottheit für das Leben, den Tod und die Wiedergeburt der Menschen zuständig. Der Glaube an die Große Göttin deckt sich mit der Verehrung des Mondes und der Göttin Demeter, was im Folgenden näher erläutert wird. Zweitens zeichnet sich die kolchische matriachale Lebensanschauung durch den Glauben an eine Wiedergeburt aus, die dem Leben seine Linearität nimmt und es zu einem Kreislauf macht. Die Zerstückelung der Leiber durch die Göttin, die

---

<sup>1756</sup> Vgl. Wolf/Dräger, Ein Nachtrag, S. 64-65. Wolf erwähnt auch in ihrem Brief an Paul Dräger, „daß dieser Brauch den ‚gesitteten‘ Argonauten besonders wild und barbarisch vorkommen mußte, deshalb habe ich ihn nach Kolchis verlegt“ (S. 65).

<sup>1757</sup> Nach Preußler lehnt Wolf sich bereits bei ihrem Cassandra-Projekt an Ranke-Graves' *Griechische Mythologie* an (vgl. Preußler, Heinz-Peter: Projektionen und Mißverständnisse. Über den Nobilitierungsdiskurs der westlichen Rezeption und einige Unvermeidbarkeiten im Umgang mit Christa Wolf, ihrer Erzählung „Kassandra“ und den sie begleitenden „Voraussetzungen“. In: Arnold, Christa Wolf, S. 68-87, hier: S. 78).

<sup>1758</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3.

ihre Parallele in Medeas Tötungsweise von Absyrtos und Pelias in der tradierten Mythosversion findet,<sup>1759</sup> verweist nach Götner-Abendroths Erklärung auf die Heilige Hochzeit und die anschließende Opferung des Heros.<sup>1760</sup> Die von Jason und den Argonauten als barbarische Brutalität betrachteten Sitten sind also im matriarchalen Kontext ein wichtiges Glied im Lebenszyklus, der die Grundlage des matriarchalen Glaubens bildet.

In der Szene, in der Medea den aus der Bewusstlosigkeit erwachten Jason behandelt, deckt sich Medeas Bild mit dem der Großen Göttin des Matriarchats.<sup>1761</sup> Dass Jason zuerst das Bewusstsein verliert und später in einem „elend[en] und sterbenskrank[en]“ (S. 65) Zustand aufwacht, symbolisiert seinen Tod als Heros: „Ich war im Rachen des Todes gewesen, sein Atem hatte mich gestreift“ (S. 65-66). Vor dem ‚Toten‘ Jason erscheint Medea in einer göttlichen Gestalt: „[S]ie hockte neben mir, Medea, es war Nacht, um uns Wald, sie rührte in einem Kessel, der auf drei Beinen über einer Feuerstelle stand, das flackernde Licht ließ sie uralte erscheinen“ (S. 65). Bei dieser Schilderung von Jason sind die Nacht und der Wald als matriarchale und weibliche Symbole zu deuten, während der Kessel, der an Medeas Zerstückelung und Kochen des Pelias im Kessel erinnert,<sup>1762</sup> laut Berger als matriarchales Symbol „für unvergängliche Wachstumskraft wie auch für Tod und Wiedergeburt“<sup>1763</sup> fungiere. Sieht Medea „uralte“ (S. 65) aus, so weist ihre Gestalt auf die Große Göttin des Matriarchats hin, die in der dritten Phase ihres Lebens die Gestalt einer Greisin annimmt und in der Unterwelt wohnt, womit ein neuer Zyklus von Tod und Wiedergeburt beginnen soll.<sup>1764</sup> Tatsächlich behandelt Medea Jason so, wie auch die Große Göttin einen Gestorbenen behandeln würde: „Medea legte ihre Hand lange auf meine Brust und erzeugte damit einen Wirbel in mir, der mir das Leben zurückgab. [...] Verjüngt und kraftvoll erhob ich mich von diesem Lager“ (S. 66). Die von Haas wortwörtlich genommene Verjüngung Jasons vollzieht sich in Wolfs Version also auf eine symbolische Weise, indem Medea als Große Göttin Jason vor dem Tod rettet und ihm ein neues Leben schenkt. Dies korrespondiert mit der von Irigaray und Butler erwähnten allgemeinen Rolle der Frau als Lebenshüterin, die den Mann vor dem Tod

---

<sup>1759</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>1760</sup> Götner-Abendroth, Brief an Christa Wolf, S. 30ff.

<sup>1761</sup> Zur Medeas Gestalt als Große Mutter vgl. Voss, Projektionsraum Mythos bei Christa Wolf, S. 215-216.

<sup>1762</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>1763</sup> Berger, Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs, S. 91.

<sup>1764</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3.



schützt und ihm die Leiden des Lebens nimmt.<sup>1765</sup> Hinzu kommt, dass Jason während Medeas Behandlung „kein Gefühl für die Zeit, die vergangen war“ (S. 66) , mehr hat. Sein Verlust des Zeitgefühls erinnert an Haas' Beschreibung von Kolchis als ein Land der Zeit- und Geschichtslosigkeit, was ebengerade auf den matriarchalen Kreislauf zurückzuführen ist.<sup>1766</sup> Im Zuge von Jasons Wiedergeburt hat die als Große Göttin erscheinende Medea ihn also in einen matriarchalen Zustand außerhalb von Raum und Zeit geführt, was für Jason, der die matriarchale Kultur nicht kennt oder nicht kennen will, nur durch einen ‚Zauber‘ („Irgendwann murmelte ich, du bist eine Zauberin, Medea“ (S. 66)) zu erklären ist.

Der kolchische matriarchale Glaube zeigt sich auch in der Verehrung des Mondes als Symbol des Matriarchats. Für die Kolcher besitzt der Mond, der von Medea als „meine kolchische Mondin“<sup>1767</sup> (S. 188) bezeichnet und dem damit das weibliche Geschlecht zugesprochen wird, eine höhere Stellung als die Sonne: Er ist „mit der Kraft begabt, die Sonne jeden Morgen über den Rand der Erde heraufzuziehen“ (S. 188). Wenn mit dem Mond etwas Abnormales passiert, gerät man in die „Bangigkeit“ (S. 188), dass die „Schreckenszeiten“ (S. 188) kommen werden. Im kolchischen System der Gestirne ist es also deutlich, dass der Mond statt der Sonne die Hauptrolle spielt; er dominiert den Himmel, so dass die Bahn der Sonne von ihm abhängig ist. Die Stellung des Mondes über der Sonne deutet auf die Stellung der Frauen im Matriarchat hin, die nicht als Anhängsel der Männer, sondern als selbständige Individuen über den Lauf der Gesellschaft entscheiden. Obwohl Medea sich nach dem Tod von Absyrtos vom matriarchalen Glauben löst (vgl. S. 103-104, 188), kann auch sie die innere Verbindung und Identifikation mit dem Mond nicht völlig durchtrennen und knüpft ihre Emotionen an den Zustand des Mondes („Der volle Mond war mein Begleiter“ (S. 205, vgl. auch S. 207)). Die anderen kolchischen Flüchtlinge halten hingegen an ihrem matriarchalen Glauben fest, weshalb sie anlässlich der Mondfinsternis in ein irrationales Entsetzen geraten:

Unsere Mondgöttin wurde vom Himmel getilgt, in jener Nacht, in der sie am prallsten,

---

<sup>1765</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2, 2.3.3. Zum Einfluss der Feministinnen wie Cixous, Irigaray und Butler auf Wolf vgl. Kraft, *Searching for a Motherland*, S. 142. Zur weiblichen Rolle als „Urmütter“ und „schöpferischer Urgrund“ vgl. Grünewald, Heidi: *Wohin mit mir? Überlegungen zu Christa Wolfs Identitätsdiskurs in Medea. Stimmen im Spiegel der Zeitenwende*. In: Jordi/Marisa, *Was bleibt?*, S. 85-96, hier: S. 94.

<sup>1766</sup> Vgl. Kapitel 4.1.1.

<sup>1767</sup> Die Bezeichnung „Mondin“ betrachtet Indra No ě als den „einzig[e]n Begriff eines spezifischen ‚weiblichen Schreibens‘“ (No ě, Indra: „Nur sie, Medea, könnte mir raten“ – Wiedergelesen: Christa Wolfs Roman „Medea. Stimmen“. In: Schmidt, Christa Wolf, S. 107-116, hier: S. 110).

tröstlichsten, am mächtigsten gewesen war. Ein ungekanntes Entsetzen drang uns Kolchern bis in die Eingeweide und ließ uns den Untergang der Welt fürchten, [...] (S. 205)

Bemerkenswert ist, dass diese die Kolcher in Chaos versetzende Mondfinsternis tatsächlich viel eher eine große Krise für die Überreste des Matriarchats in Korinth hervorruft. Aber die astronomische Erscheinung nähert sich ihrem Ende und der Mond erscheint wieder am Himmel, während der religiöse Rausch der kolchischen Flüchtlinge den Untergang ihres letzten Matriarchats bereitet. Jene feiern gerade das Demeter-Fest, das die Frauen wie in Haas' Roman an ihre weibliche Identität erinnert.<sup>1768</sup> Die Gruppe der Kolcherinnen befolgt die traditionellen matriarchalen Sitten, indem sie über „glühende Kohlen“ (S. 207) läuft und den wilden „Labyrinthanz“ (S. 207) tanzt. Aber anders als bei Haas, wo das Demeter-Fest als ein positiver weiblicher Widerstand gegen das griechische Patriarchat präsentiert ist,<sup>1769</sup> lässt Wolf den religiösen Rausch zu grausamer Gewalt führen, infolgedessen die heulenden Kolcherinnen mit „verzerrten Gesichter[n]“ (S. 208) den Korinther Turon kastrieren, der einen Baum im heiligen Hain gefällt hat. Die Kastration Turons bildet wie Jasons ‚Verjüngung‘ durch Medea eine Parallele zur Opferung des Heros durch die Große Göttin,<sup>1770</sup> trägt hier jedoch eine völlig negative Bedeutung. Am Höhepunkt des matriarchalen Rausches gelingt es den Kolcherinnen, ihre im Patriarchat verdrängte weibliche Identität wiederzuentdecken, so dass Medea das Gefühl hat, „[e]ndlich waren wir ganz bei uns, endlich war ich ganz bei mir“ (S. 207). Aber dieses Zurückfinden zum weiblichen Selbst erweckt wiederum das fanatische und gewalttätige Potenzial des matriarchalen Glaubens, was letztlich zur Ausübung von Gewalt unter dem religiösen Vorwand führt. Im Unterschied zu Haas' matriarchalen Ritualen, die die positive Kraft in den Haremsfrauen erwecken und sie zu einer solidarischen Gemeinschaft machen, verweisen Wolfs Rituale auf die dunkle, destruktive Seite des Weiblichen. Die Gewalttat der fanatischen Kolcherinnen, die ein männliches Opfer fordern, zeugt von Wolfs Zweifel an der Legitimität einer matriarchalen Utopie. Tatsächlich spricht sie gegen die Regression auf das Matriarchat der Vergangenheit und gegen die Mythisierung des Matriarchats als ein perfektes System.<sup>1771</sup> Diese Ansicht spiegelt sich auch in der Ermordung des

---

<sup>1768</sup> Vgl. Kapitel 4.2.4.

<sup>1769</sup> Vgl. ebd.

<sup>1770</sup> In Haas' Opern-Libretto gehört es ebenso zum Programm der Opferung, dass der „Heros Prinz“ Absyrtos von der Priesterin Medea kastriert werden soll (vgl. Liebermann, Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten, S. 5-7).

<sup>1771</sup> Vgl. Kapitel 6.1.2.

Absyrtos wider, die in den folgenden Kapiteln analysiert werden wird.

Ein weiteres Kennzeichen des Matriarchats, das die Kolcher (zumindest vor Absyrtos' Tod) behalten, ist die hohe Stellung der Frauen in der Gesellschaft, die mit der führenden Position des Mondes über der Sonne in ihrem Glaubenssystem korrespondiert. Bei der Erinnerung an den Machtkampf zwischen Aietes und der matriarchalen Gruppe erwähnt Medea, dass es eine uralte Tradition in Kolchis ist,

daß einst in Kolchis ein König nur sieben Jahre regieren durfte, und dann höchstens noch einmal sieben Jahre, dann war seine Zeit abgelaufen, und er hatte seinem Nachfolger das Amt zu überlassen (S. 100).

Nach den „ältesten Ritualen“ (S. 101) muss entweder der alte König oder sein Nachfolger geopfert werden. Auch in der vorpatriarchalen Zeit in Korinth, die als Spiegelbild des kolchischen Matriarchats dient, hat es einmal eine ähnliche Tradition gegeben: Die Königin hat „eine wichtige Stimme [...], denn nach der alten, längst sinnlos gewordenen Sitte hatte der König die Krone von der Königin geliehen bekommen, die Herrschaft vererbte sich in der mütterlichen Linie“ (S. 126). Sowohl die Teilnahme der Frauen an der Politik als auch die Vererbung entlang der mütterlichen Linie gelten als Kennzeichen des Matriarchats;<sup>1772</sup> die Tradition, dass der König die Krone von seiner Frau bekommt, beschreibt auch Haas in ihrem Roman, wobei Jason den Thron von Korinth nach einer alternativen Fassung des Medea-Mythos von Medea bekommt.<sup>1773</sup> Die einst führende Position der Frauen in der politischen Struktur hat auch im sich allmählich patriarchalisierenden Kolchis Spuren hinterlassen. Beispielsweise ist Jason erstaunt über die Unabhängigkeit der kolchischen Königin Idya, die nicht als Schatten ihres Mannes erscheint (vgl. S. 58): „Wir fanden es eigentlich übertrieben, wie die Kolcher ihre Frauen hielten, als hinge von ihrer Meinung und ihrer Stimme etwas Wesentliches ab“ (S. 59). Für die Männer mit patriarchalen Hintergründen ist es ungewöhnlich, dass die kolchischen Frauen nicht nur im politischen Bereich, sondern auch in Religion, Astrologie und anderen Bereichen eine wichtige Rolle spielen. Medea vollzieht z. B. als Opferpriesterin das Schlachtopfer vor dem Altar „einer uralten Göttin ihres Volkes“ (S. 64). Beim Opferritual trägt sie nach matriarchaler Tradition „ein Stierfell“ (S. 64) und „eine aus Stierhoden gefertigte phrygische Mütze auf dem Kopf, Zeichen der Priesterin“ (S. 64).

---

<sup>1772</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3.

<sup>1773</sup> Vgl. Haas, Freispruch für Medea, S. 93-94.

Sie schlachtet den Stier, dessen Blut sie und die anderen Kolcherinnen trinken (vgl. S. 64-65). Genauso wie Jasons Bemerkung, dass Medea als Priesterin „schrecklich und schön“ (S. 65) aussieht, weist Wolf auf die zwei Seiten der uralten matriarchalen Tradition hin. Einerseits bildet das verfallende kolchische Matriarchat mit seinen Vorteilen und seiner Schönheit eine positive Alternative zum zerstörerischen Patriarchat, andererseits enthält die uralte Tradition auch dunkle und blutige Elemente, die, wie oben dargestellt, unter gewissen Bedingungen zur Katastrophe führen können. Außerdem zeigt sich in Medeas Gestalt in der Opferszene die „Ambivalenz des Fremden“<sup>1774</sup>, die „einmal das exotisch Anziehende und andererseits das Angst machende Andere“<sup>1775</sup> ist und gleichzeitig „Attraktion und Abneigung“<sup>1776</sup> weckt.

Darüber hinaus sind es in Kolchis die Frauen, die die Astronomie betreiben (vgl. S. 124) – dies bildet einen Kontrast zu Korinth, wo die Sterndeutung von Männern monopolisiert und häufig nach den Bedürfnissen der Herrscher manipuliert wird (vgl. z. B. S. 167, S. 205-206). Der Verehrung der Mondgöttin entsprechend, beruht die kolchische Astrologie „auf den Mondphasen“ (S. 214). Außerdem züchten die Kolcher Schlangen „als Hausgötter an ihrer Herdstelle“ (S. 56) und füttern sie „mit Milch und Honig“ (S. 56). Da die Schlange als Symbol des „[U]rweibliche[n]“<sup>1777</sup> und des Matriarchats angesehen wird (sie gehört auch zu den Symboltieren der matriarchalen Großen Göttin<sup>1778</sup>), lässt sich die Tatsache, dass sich die Kolcher auch an ihrem Fluchtsort weiterhin Schlangen halten, als ihr Festhalten an den Relikten der matriarchalen Tradition deuten. Die Besonderheit des kolchischen Matriarchats besteht auch darin, dass die Männer „ihren Gefühlen freien Lauf [.]lassen“ (S. 31) können ohne zu befürchten, von den anderen, insbesondere von den Frauen, als „schwach“ (S. 29) verachtet zu werden. Da die Männer im Matriarchat nicht die Pflicht haben, sich als das starke Geschlecht zu präsentieren, haben sie auch keine Angst, ihre Schwäche und Traurigkeit zu zeigen. Lyssas Vater zum Beispiel

habe öffentlich und bitterlich geweint, als ihr Bruder verunglückt war, geheult und geschrien habe er, während man doch in Korinth bei einer Beerdigung keinen Mann weinen sehe. Das müßten die Frauen für die Männer mit erledigen (S. 31).

<sup>1774</sup> Schäff, *Medea. Stimmen* und Volker Brauns *Das Nichtgelebte* als Teil des ostdeutschen Gegendiskurses, S. 46.

<sup>1775</sup> Ebd. Sabine Wilke betrachtet die Gestalt Medeas als schöne und grausame Wilde als „eindeutig Produkt der masochistischen Phantasie Jasons“ (Wilke, *Die Konstruktion der wilden Frau*, S. 18).

<sup>1776</sup> Jung, *Fremde und Ambivalenz*, S. 139.

<sup>1777</sup> Wolf, Christa: *Krankheit und Liebesentzug. Fragen an die psychosomatische Medizin*. In: Wolf, *Die Dimension des Autors*, S. 727-748, hier: S. 734.

<sup>1778</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3.

Die „weinenden Männer“<sup>1779</sup> von Kolchis stehen nach Herwig Gottwald für „eine liberale, selbstkritische, ehrlichere, ‚weibliche‘ Kultur“<sup>1780</sup> und erscheinen positiv im Vergleich zu den korinthischen Männern. Dies macht das „barbarische Reich“<sup>1781</sup> Kolchis auch „humaner“<sup>1782</sup> als Korinth. Im Gegensatz zu dieser Unbefangenheit beim Ausdrücken der Gefühle müssen die korinthischen Männer ihre Emotionen beherrschen und verdrängen, und „[i]mmer muß die Frau dafür zahlen, wenn sie in Korinth einen Mann schwach sieht“ (S. 29). Dieser Unterschied zwischen Matriarchat und Patriarchat lässt sich wieder auf den oben genannten Unterschied zwischen Gefühlen und Rationalität zurückführen. Wolf vertritt hier auch die feministische Ansicht, dass die männliche bzw. patriarchale Denkweise sich auf absolute Rationalität konzentriert und Gefühle als etwas Primitives (vgl. S. 120-121) verachtet, während die weibliche bzw. matriachale Denkweise einen Ausgleich zwischen den beiden Elementen sucht. Die Verdrängung der Gefühle zugunsten der Rationalität zeigt sich am deutlichsten am Vertreter des korinthischen Patriarchats, Akamas, lässt sich aber auch bei einigen anderen Figuren finden, z. B. Jason, Agamede und Presbon.

Im Roman gibt es vor allem zwei Vertreterinnen des kolchischen Matriarchats: Medeas Mutter Idya und die Amme Lyssa. Die kolchische Königin Idya erscheint nur in den Erinnerungen von Medea und Jason und niemals in der erzählerischen Gegenwart. Im Schicksal dieser Figur spiegelt sich der Niedergang des kolchischen Matriarchats wider, was sie zu einem Symbol des verlorenen „Goldene[n] Zeitalter[s] matriarchalischer Vorvergangenheit“<sup>1783</sup> macht. Die Bedeutsamkeit Idyas zeigt sich bereits im ersten Kapitel des Buches, und zwar im ersten Monolog Medeas – dieser Monolog ist eigentlich ein stummer Dialog Medeas mit ihrer Mutter.<sup>1784</sup> Darin versucht die kranke Medea unbewusst um Idyas Hilfe zu flehen, die nicht mehr in ihrem Leben präsent ist. In diesem Sinne lässt sich Medea als ein ‚verlorenes Kind‘ betrachten, das von seiner Mutter ‚verlassen‘ wurde, so wie sie selbst im

<sup>1779</sup> Gottwald, Der Mythos nach der Wende, S. 76.

<sup>1780</sup> Ebd.

<sup>1781</sup> Mitrache, Die Wiederbelebung des Mythos in *Medea. Stimmen*, S. 211.

<sup>1782</sup> Ebd.

<sup>1783</sup> Weigel, Sigrid: Vom Sehen zur Seherin. Christa Wolfs Umdeutung des Mythos und die Spur der Bachmann-Rezeption in ihrer Literatur. In: Drescher, Angela (Hrsg.): Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Frankfurt a. M.: Luchterhand 1990, S. 169-203, hier: S. 176.

<sup>1784</sup> Für Gerhard Rupp sind Medeas Monologe „in Wirklichkeit fast durchgängig Dialogversuche. Medea wendet sich in ihrem ersten Monolog an die Mutter, dann oft an ihre Dienerin Lyssa, später an ihren Bruder Absyrtos“ (Rupp, Gerhard: Weibliches Schreiben als Mythoskritik. Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*. In: Rupp, Gerhard (Hrsg.): Klassiker der deutschen Literatur. Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 301-321, hier: S. 319).

Roman ihre zwei Ersatztöchter Glauke und Agameda verlassen hat.<sup>1785</sup> Die abwesende Mutter lässt sich wiederum als Symbol für ein utopisches ‚motherland‘<sup>1786</sup> betrachten, das bis zum Ende des Romans für die Frauen im Exil nicht in Sicht ist.<sup>1787</sup>

Anders als die Idyia in Haas' Roman, die zwar matriachale Züge trägt, aber aufgrund ihrer schwankenden Position nicht als matriachale Figur gilt,<sup>1788</sup> erscheint Wolfs Idya mit ihrer völligen Neigung zum Weiblichen als eine perfekte Repräsentantin des kolchischen Matriachats. Ihre matriachale Färbung zeigt sich in den folgenden Aspekten: 1.) Die heilende und tröstende Kraft, die laut Haas auf das matriachale Unbewusste und das Einssein mit der Natur zurückzuführen sei.<sup>1789</sup> Als das Kind Medea „zum erstenmal [...]blutet“ (S. 13), sitzt Idya bei ihr, wechselt ihr den „Kräuterumschlag auf Brust und Stirn“ (S. 13) und nimmt damit dem Kind die Schmerzen und die Angst. Es wird angedeutet, dass Idya mit der Kräuterheilkunde vertraut ist, die die weibliche Verbundenheit mit der Natur symbolisiert.<sup>1790</sup>

2.) Die körperliche Sprache, die Cixous für eine wichtige Form der weiblichen Sprache hält.<sup>1791</sup> Wie Haas Vivianes Hände ausführlich beschreibt,<sup>1792</sup> schildert Wolf in einem traumartigen Stil, wie Idya ihre Tochter lehrt, die Handlinien zu lesen:

[D]u hast [...] mir meine Hände dicht vor die Augen gehalten und mir die Linien in den Handflächen gezeigt, zuerst die linke, dann die rechte, wie verschieden, du hast mich gelehrt, sie zu lesen, oft habe ich mich ihrer Botschaft entzogen, habe die Hände zu Fäusten geballt, habe sie ineinander verschlungen, habe sie auf Wunden gelegt, habe sie zu der Göttin aufgehoben, habe das Wasser vom Brunnen getragen, das Leinen mit unseren Mustern gewebt, habe sie in den warmen Haaren der Kinder vergraben. Einmal, Mutter, in einer anderen Zeit, habe ich mit meinen beiden Händen zum Abschied deinen Kopf umspannt, seine Form ist als Abdruck in meinen Handflächen geblieben, auch Hände haben ein Gedächtnis (S. 13-14).

Hier wird den weiblichen Händen ein eigenes Leben verliehen, während der Kontakt zwischen den weiblichen Körpern mit dem Ablesen der Informationen des Lebens und der Vererbung des weiblichen Gedächtnisses von Mutter zu Tochter verbunden ist.<sup>1793</sup> Die heilenden Kräfte der Frau werden hier auch von ihren Händen getragen.

<sup>1785</sup> Vgl. z. B. Kraft, *Searching for a Motherland*, S. 160.

<sup>1786</sup> Ebd., S. 142.

<sup>1787</sup> Vgl. ebd., S. 150.

<sup>1788</sup> Vgl. Kapitel 4.1.2.

<sup>1789</sup> Vgl. Kapitel 4.1.3.

<sup>1790</sup> Zur Verbindung der Frauen mit der Heilkunde vgl. Wolf, *Krankheit und Liebesentzug*, S. 734ff.

<sup>1791</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1.

<sup>1792</sup> Vgl. Kapitel 4.1.1.

<sup>1793</sup> Zu Medeas Händegedächtnis und Tatsinn vgl. Aymaz, Asli: Die Hände der Heilerin. Zu einem Gedächtnismodell in Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. In: Bartl, Andrea/Ebert, Nils (Hrsg.): *Der andere Blick der Literatur. Perspektive auf die literarische Wahrnehmung der Wirklichkeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 159-175, hier: S. 162ff.

Mit den weiblichen Händen werden Erinnerungen an die Vergangenheit geweckt, das Leben in der Gegenwart fortgesetzt und das Schicksal in der Zukunft fortgeschrieben. Diese vom Mysteriösen geprägte körperliche Sprache weigert sich der männlichen Deutungsweise der Rationalität und beruht auf den Gefühlen, die allein für die Frauen wahrzunehmen sind. Auch an einer anderen Stelle, wo Idya „jene winzige Linie in der linken Hand“ (S. 14) Medeas als Ausdruck von Hochmut und Schmerz deutet, zeugt von dieser von jeglicher rationalen Analyse entfernten, mysteriösen Verbindung zwischen dem weiblichen Körper und dem Schicksal sowie zwischen Mutter und Tochter.

3.) Der Versuch, die matriachale Tradition zu bewahren, und gegen die anschließende Entmachtung zu kämpfen, die die Entmachtung der Frauen durch die Männer beim Übergang zwischen Matriarchat und Patriarchat symbolisiert. Bei der Ankunft der Argonauten in Kolchis, als die Intrige gegen Absyrtos noch nicht vollzogen wurde, erscheint Idya in Jasons Augen als selbstbewusste, selbstständige Frau, die die gleiche Stellung wie ihr Mann genießt und ihm hinsichtlich des Ruhms sogar überlegen ist: „Wie anmutig war Medeas Mutter Idya [...]. Sehr schmal saß die neben dem König, aber nicht als sein Schatten. Schmal und fest. Und übrigens hochgeachtet“ (S. 58). Als der König plant, Jason durch unlösbare Aufgaben loszuwerden, ist Idya in der Lage, „heftig auf ihn“ (S. 59) einzureden, ihre eigene Meinung ohne Rücksicht darzustellen und der Bösartigkeit ihres Mannes entgegenzutreten. Mit dieser stolzen Gestalt repräsentiert Idya das einstige ‚goldene Zeitalter‘ von Kolchis, in dem Frauen gleichberechtigt sind und ihre Lebensmöglichkeiten frei entfalten können. Aber so wie Aietes sich gegenüber Idyas Einwirken taub stellt (vgl. S. 59), ist auch die Blütezeit des Matriarchats schon vorbei. Die Frauen beginnen bereits, in einem unterdrückten und verdrängten Zustand zu leben. Dies zeigt sich in der „Art der Bewegung“ (S. 23), die Idya Medea beibringt. Sie lehrt die Tochter, sich unbemerkt zu bewegen, „mit der Mauer zu verschmelzen“ (S. 23) und den Atem zurückzuhalten, denn Medea „brauche das in [ihr]es Vaters Palast“ (S. 23). Hier wird klar: Der Palast, der die Macht und Herrschaft symbolisiert, gehört bereits dem Mann; die Frauen müssen lernen, ihr eigenes Ich zu verbergen und sich zum unbemerkbaren Schatten zu machen. Einerseits bedeutet der Verzicht auf die weibliche Identität bereits eine Machtergreifung durch die Männer und damit den Anfang der Patriarchalisierung; andererseits ist es ausgerechnet die Bereitschaft der Frauen, sich in die Schatten der Männer zu verwandeln, die sie zum Opfer macht. Im Roman wird nicht erwähnt, ob

Idya an den Planungen der Gruppe von Frauen teilnimmt, die versuchen, die matriachale Tradition in Kolchis wiederzubeleben (vgl. S. 99-100). Auch nicht erwähnt wird Idyas Leben nach dem Tod von Absyrtos und der Flucht von Medea. Aber ihr Schicksal wird durch das Schicksal der korinthischen Königin Merope<sup>1794</sup>, die als Spiegelbild der entmachteten Königin dient,<sup>1795</sup> deutlich vorgezeichnet. Zwar weiß Medea in Korinth nicht, ob ihre Mutter noch lebt (vgl. S. 14), aber aus Meropes Zustand wird ihr klar, dass das Leben der entmachteten Königinnen dem Tod gleicht (vgl. S. 22). Während Idya mit ihrer matriachalen Prägung Medeas Kindheit und somit die Grundlage ihrer Weltanschauung beeinflusst hat, bedeutet ihr Verzicht auf die Chance, mit Medea zusammen aus Kolchis zu fliehen, ihren resignierten Verzicht auf Hoffnung und Widerstand. Beim Abschied mit Medea „billigt[.]“ (S. 36) Idya ihre Flucht und sagt ihr: „Werde nicht wie ich“ (S. 36). Das heißt, sie hofft noch, dass Medea der Patriarchalisierung entgetreten und die fortschreitende Geschichte in die uralte Utopie zurückführen wird. Diese Hoffnung behält Medea tatsächlich für eine lange Zeit, bis die Entdeckung von Iphinoes Skelett sie von der „Vergeblichkeit“ (S. 36) ihres Strebens überzeugt. Schließlich gerät Medea in die gleiche Resignation, die auch Idya, Merope, Kirke und Leukon ergriffen hat<sup>1796</sup> (vgl. S. 235-236) – gegen die patriarchalisierende Welt haben alle von ihnen nichts auszurichten und das kolchische Matriarchat ist wie Idya für immer verloren.

Die zweite Repräsentantin des kolchischen Matriarchats ist Lyssa, die Amme von Medeas Kindern. Ihre Mutter ist wiederum die Amme von Medea gewesen (vgl. S. 29). Diese Figur lässt sich als das Spiegelbild der Amme Viviane in Haas' Roman betrachten, denn beide spielen die Rolle der Frau als Ernährerin und Lebenshüterin und repräsentieren die konstruktiven, tröstenden und beruhigenden weiblichen Kräfte.<sup>1797</sup> Obwohl Lyssa als die „am gleichen Tag Geborene“ (S. 29) wie Medea ihre gute Freundin ist, übernimmt sie nach Medeas Flucht aus Kolchis für sie eigentlich eher die Rolle von einer Mutter. Dies zeigt sich beispielsweise am Ende von Medeas erstem Monolog: Im fieberigen Zustand richtet Medea ihren Hilferuf an ihre Mutter Idya, die nicht präsent ist; im imaginierten Dialog mit der Mutter klingt Medea wie ein hilfloses Kind, das zum ersten Mal verletzt wird und Trost sucht (vgl. S. 13). Doch

<sup>1794</sup> Zur Merope als Gattin des Sisyphos und Stiefmutter des Ödipus in der mythischen Überlieferung vgl. Camps-Gaset, Montserrat: Von Cassandra zu Medea: Christa Wolf (1). In: Jan éSiguan, Was bleibt?, S. 61-71, hier: S. 66.

<sup>1795</sup> Vgl. Berger, Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs, S. 126ff.

<sup>1796</sup> Vgl. Kapitel 6.4.

<sup>1797</sup> Vgl. Kapitel 4.1.1, 2.3.2.



am Ende des Monologs, als Medea in die Realität zurückkehrt, hört sie Lyssas Stimme („Du bist Krank, Medea.“ (S. 39)) und reagiert mit der Frage „Bist du das, Lyssa“ (S. 39). Umgehend verschwindet das Bild der Mutter; an ihre Stelle tritt Lyssa, die ihr wie die Mutter in der Kindheit zur Hilfe kommt. Auch Medeas Beschreibung ihrer Beziehung zu Lyssa deutet auf eine Mischung von Mutter-Tochter-Beziehung und Freundschaft hin:

Unter allen Lebewesen ist sie [Lyssa – Anmerkung der Verfasserin] diejenige, von der ich nicht einen Tag lang getrennt gewesen bin, [...] Sie, die alles mit angesehen, wahrscheinlich alles verstanden hat, oder war auch das eine Täuschung, wenn ich es für naturgegeben hielt, daß sie sich in jede meiner Regungen einfühlte, daß sie sie wahrnahm, oft vor mir selbst und auch dann, wenn ich sie vor mir verleugnen wollte. Lyssa, die ich manchmal neben mich auf mein Lager ziehe, um vertraut mit ihr zu sprechen, und die ich manchmal wegwünsche bis an den Rand der Welt (S. 29-30).

Lyssas Charakter ist von zwei scheinbar widersprüchlichen Seiten geprägt: Einerseits steht sie für die völlige Hingabe (für Medea und ihre Kinder) und die Opferung ihrer eigenen Interessen und ihrer Identität; andererseits verliert sie nie die Einsicht in die zerstörerischen Züge des Patriarchats und behält die Kraft, das Leben vor der Katastrophe zu schützen. Was die erste Seite betrifft, hat Lyssa ihren Geliebten in Kolchis verlassen, um Medea nach Korinth zu begleiten. Nicht nur hat Lyssas Tochter dadurch den Vater verloren, sondern auch sie selbst kann nach all den Jahren die Traurigkeit des Verlustes nicht überwinden; seitdem gibt es „keinen Mann in Lyssas Leben“ (S. 31) mehr. So führt ihr Verzicht auf das eigene Glück dazu, dass sie in den Augen der patriarchalisierten Kolcher zu einer ernährenden Maschine degradiert wird, was der typischen Funktion einer Frau in der Männergesellschaft entspricht.<sup>1798</sup> Aus Lyssa der Frau wird „Lyssa die Kuh“ (S. 77), so die böartige Etikettierung des Presbon – in seinen Augen ist die Amme „dazu gemacht [...] zu saugen“ (S. 77). Dabei sieht der Mann keinen anderen Wert in einer Frau als ihre Milch, die auch ein bedeutsames Mittel zur Fortschreibung der weiblichen Genealogie ist.<sup>1799</sup> Aus der patriarchalen Perspektive bedeutet dies jedoch vielmehr die Instrumentalisierung der Frau nach deren (freiwilligen) Verzicht auf ihre weibliche Identität, wie es auch beim griechischen Harem in Haas' Roman der Fall ist.<sup>1800</sup>

Aber es besteht eine andere Seite von Lyssa, die dem Schein der Hingabe und Opferung widerspricht: In ihrer Laufbahn von Kolchis nach Korinth und schließlich

---

<sup>1798</sup> Vgl. Kapitel 2.2.1, 4.2.4.

<sup>1799</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1.

<sup>1800</sup> Vgl. Kapitel 4.2.4.

in die Berge hält sie immer an der matriarchalen Idee und ihrer Identität als Kolcherin fest. In dieser Hinsicht leistet sie auf friedliche Weise sogar den stärkeren Widerstand als Medea. Bereits bei Medeas Planung der Flucht aus Kolchis ist es Lyssa, die „im geheimen jenen kleinen Trupp von Kolchern sammelte, der sich [Medea] anschließen wollte“ (S. 32), denn „[s]ie kannte [ih]re Landsleute genau, hatte sie lange beobachtet und wußte, wer die Verhältnisse ebenso unerträglich fand wie [Medea]“ (S. 32). Im Gegensatz zur stereotypen kopflosen Frau ohne eigene Meinung zeigt Lyssa hier eine tiefe Menschenkenntnis sowie Tüchtigkeit und Gelassenheit beim Handeln. Während einige Kolcher in Korinth ihre ursprüngliche Identität aufgeben wollen und die Anpassung an die patriarchale Gesellschaft anstreben (z. B. Agamede und Presbon), lehnt Lyssa nachdrücklich die Assimilation und Patriarchalisierung ab. Die Kolcher, die sich rücksichtslos um die Anerkennung der Korinther bemühen, werden von Lyssa als „niederträchtig“ (S. 76) und als „Verräter“ (S. 76) der kolchischen Tradition betrachtet. Sie selbst nimmt an den Treffen des „Klein-Kolchis“ (S. 76) teil, eines Kreises der kolchischen Flüchtlinge, die ihre kulturelle Identität nicht aufgeben möchten. Aus Lyssas Haltung lässt sich schließen, dass sie eine Frau ist, die Instinkt und Gefühle mit Kopf und Vernunft gut vereinen kann und daher eine ausbalancierte Persönlichkeit besitzt, die sie für die Mutter-Rolle und die Fortschreibung der weiblichen Genealogie überaus tauglich macht: „Am stärksten an Kind und Herd gebunden, ist sie dennoch politisch engagiert [...], geistig unabhängig, energisch und weitsichtig“<sup>1801</sup>. Agamedas Bemerkung, Lyssa habe „überhaupt keine Kuhaugen, wenn sie zornig ist“ (S. 77), negiert auch die patriarchale negative Mythisierung der Frau als Kreatur des reinen Instinkts.<sup>1802</sup>

In der wichtigsten Szene um Lyssa, wo eine Interaktion nach dem Erdbeben zwischen ihr und Leukon stattfindet, spiegelt sich Lyssas ausbalancierter Charakter deutlicher wider. In ihr überlagern sich die Große Mutter des Matriarchats und die weise Seherin, die der Cassandra-Figur in Wolfs anderer Mythenadaption ähnelt.<sup>1803</sup> Die Seite der Großen Mutter zeigt sich im starken Kontrast zwischen dem chaotischen Zustand, der in der Stadt Korinth nach dem Erdbeben herrscht, und der „Gelassenheit [...], die von [Lyssa] ausging“ (S. 178). Ganz ruhig registriert sie die Naturkatastrophe und beruhigt die Kinder und Leukon mit der Zubereitung des Abendbrots. In den

<sup>1801</sup> Nođ, „Nur sie, Medea, könnte mir raten“, S. 112.

<sup>1802</sup> Vgl. Kapitel 2.2.1.

<sup>1803</sup> Vgl. Wolf, Cassandra.

## Augen von Leukon gehört Lyssa

zu den Frauen, die die Erde wieder anstoßen würden, falls sie einmal stehenbleiben sollte, sie hält das Leben der Menschen, die ihr anvertraut sind, fest in den Händen, man kann jeden beneiden, der in ihrer Obhut aufwachsen darf (S. 178).

Nicht nur die Verbindung mit der Erde, sondern auch die Fähigkeit, das Leben der Menschen vor dem Tod zu schützen, weist auf die von Irigaray erwähnte weibliche Rolle als Lebenshüterin hin<sup>1804</sup> sowie auf die konstruktive Kraft der Frauen, die der (Selbst-)Zerstörungstendenz des Patriarchats entgegentritt.<sup>1805</sup>

Lyssas andere Seite als Cassandra-ähnliche Seherin kommt in ihrer Analyse der Ursache für die Selbstzerstörung des patriarchalen Korinths zum Tragen. Diese Ursache findet sie in der „Selbstüberhebung“ (S. 179) der Korinther: „Ihr überhebt euch über alles und alle, das verstellt euch den Blick für das, was wirklich ist, auch dafür, wie ihr wirklich seid“ (S. 179). Des Weiteren erkennt sie, dass die Naturkatastrophen „alle jene unseligen Kräfte los[.]lassen [werden], die ein geordnetes Gemeinwesen zu binden wisse“ (S. 179) – und eben dies wird Medea zum Sündenbock der Massengewalt machen. Für diese Analyse verlässt Lyssa ihre Rolle als Amme in der archaischen Zeit und übernimmt die Perspektive einer modernen Intellektuellen. Aus der Analyse von Korinths Niedergang wird ein Hinterfragen des Scheiterns der Aufklärung:<sup>1806</sup> Aus der entstellten Aufklärung entsteht die Zweckrationalität, die die Menschen zur Trennung und Beherrschung von der Natur, zu Selbstentfremdung und Selbstüberhebung führt. Dies mündet wiederum in der von Wolf gefürchteten Selbstzerstörung der Menschen, die von der Antike bis in die Gegenwart immer wieder stattfindet.<sup>1807</sup> In *Berliner Begegnung* findet sie beispielsweise die abendländische Zivilisation „geisteskrank“<sup>1808</sup> und „todkrank“<sup>1809</sup>, weil diese „imstand war, derartig exakt ihren eigenen Untergang zu planen“<sup>1810</sup>. Vor diesem Hintergrund müsste man sich wehren

gegen die eiskalte Abstraktion, diese ganze schauerliche Unbeirrbarkeit auf falsche, nicht mehr befragte Ziele hin, gegen die unaufhaltsame Verfestigung der zerstörerischen

---

<sup>1804</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2.

<sup>1805</sup> Vgl. Kapitel 6.1.

<sup>1806</sup> Preußler geht jedoch davon aus, Wolfs Aufklärungs- und Rationalismuskritik sei „vereinseitigend“ (vgl. Preußler, *Apokalyptik und Identitätssehnsucht bei Christa Wolf*, S. 250-252).

<sup>1807</sup> Vgl. Kapitel 6.1.1.

<sup>1808</sup> Wolf, Christa: *Berliner Begegnung*. In: Wolf, *Die Dimension des Autors*, S. 438-445, hier: S. 440.

<sup>1809</sup> Ebd.

<sup>1810</sup> Ebd.

Strukturen, gegen das erbarmungslose Zweckmäßigkeitsdenken, die sich als Angst, Depression, als Hang zur Selbstzerstörung in ihnen niederschlagen.<sup>1811</sup>

Dass Lyssa das tragische Ende der Zivilisation voraussieht, ermöglicht auch ihre Flucht in die Berge gegen Ende des Romans. Aber dort – trotz der Begegnung mit Natur und der Versammlung von Frauen – ist niemand mehr in der Lage, das als „Modernisierungsverlierer“<sup>1812</sup> geltende, zugrunde gegangene kolchische Matriarchat wieder ins Leben zu rufen.

### 6.2.2 Patriarchalisierung und Instrumentalisierung: Aietes' Mord an Absyrtos

Unter den Haupttaten der Medea in der tradierten Mythosversion, d. h. dem Mord an Absyrtos, Pelias, Kreusa/Glauke, Kreon und ihren Kindern, ist es die Ermordung von Absyrtos, von der Wolf sie als erste freispricht. In ihrem Roman ist Medea keine Brudermörderin oder Beihelferin Jasons wie in Haas' Roman, sondern eine ohnmächtige Zuschauerin der Bluttat, die seitdem von diesem Trauma und ihrem Schuldgefühl verfolgt wird. Daher spricht Glenn W. Most von einem „noch radikaleren Freispruch“<sup>1813</sup> als bei Haas, der als „die vorläufige Endstation einer jahrhundertelangen Sehnsucht nach der Schuldlosigkeit Medeas“<sup>1814</sup> zu betrachten ist. Bezüglich des Freispruchs habe Wolf „den passenden Roman zu Haas' Titel geliefert, während Haas selbst noch tiefer als sie in der Tradition verstrickt blieb“<sup>1815</sup>.

Die Art und Weise, auf die Wolf die Wahrheit von Absyrtos' Tod aufzeigt, ist dem Zwiebelhäuten ähnlich: Im ersten Kapitel des Romans wird nur durch Medeas Entdeckung von Korinths Geheimnis – dem Skelett der Iphinoe – und durch Medeas traumatische Erinnerungen angedeutet, dass es in Kolchis auch „dunkle[...] Geheimnisse“ (S. 16) gibt. Im zweiten und dritten Kapitel wird vor allem aus Jasons und Agamedas Perspektive erzählt, wie sich die Intrige um Medeas vermeintlichen Brudermord entwickelt. Erst im vierten Kapitel – Medeas zweitem Monolog – wird die schreckliche Wahrheit enthüllt, indem die Bruchstücke an Informationen in den

---

<sup>1811</sup> Wolf, *Der Schatten eines Traumes*, S. 231.

<sup>1812</sup> Steigerwald, Jörn: *Flucht und Vertreibung der „Barbarin aus dem Osten“*. Zu Christa Wolfs *Medea*. In: Feuchert, Sascha (Hrsg.): *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur*. Frankfurt a. M.: Lang 2001, S. 281-297, hier: S. 287.

<sup>1813</sup> Most, Glenn W.: *Eine Medea im Wolfspelz*. In: Seidensticker, Bernd (Hrsg.): *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Berlin u. a.: de Gruyter 2002, S. 348-367, hier: S. 350.

<sup>1814</sup> Ebd., S. 351.

<sup>1815</sup> Most, *Eine Medea im Wolfspelz*, S. 356.

letzten Kapiteln zu einem ganzen Bild zusammengefügt werden. Bei diesem Prozess der Enthüllung, der sich schrittweise vollzieht, erweisen sich erneut die Multistimmigkeit und die subjektive Konstruktion der Wahrheit von Vorteil,<sup>1816</sup> die zu den wichtigsten Kennzeichen des weiblichen Schreibens gehören.<sup>1817</sup> Wolfs *Medea-Roman* wird dementsprechend als gutes „Beispiel eines ‚weiblichen Schreibens‘ bezeichnet, weil er eine „besondere[.] Beziehung von Frauen zur Wirklichkeit“<sup>1818</sup> darstellt. Da Wolf der Ansicht ist,

daß der Mann der Exponent der fehlgeschlagenen realgeschichtlichen Entwicklung und insbesondere der technikgeschichtlichen Verengungen ist, während die Frau auf noch nicht ganz entfremdete, noch ganzheitliche Lebenszusammenhänge verwiesen ist[.]<sup>1819</sup>

verwendet sie das weibliche Schreiben nach Gerhard Rupp's Interpretation als „Geburtshelfer und Katalysator“<sup>1820</sup> für eine „neue[.] gesellschaftliche[.] Praxis“<sup>1821</sup>.

Während im ersten Kapitel nur angedeutet wird, dass Medeas Bruder Absyrtos das gleiche Schicksal als Menschenopfer mit Iphinoe teilt (vgl. S. 36), verrät Jason im zweiten Kapitel mehr Details über das schreckliche Ereignis im kolchischen Palast. Er ist jedoch auf seine subjektive Perspektive beschränkt und daher nicht in der Lage, die Wahrheit über dieses Ereignis herauszufinden. In Jasons Augen ist der kolchische Prinz Absyrtos „ein schöner anmutiger Knabe mit einer schmalen kühnen Nase in dem dunkelhäutigen Gesicht [...]. Jedermann schien ihm zu schmeicheln, ein verwöhnter Junge, der sicher in seinem gepolsterten Nest saß [...]“ (S. 61). Diese Beschreibung zeugt von der Harmlosigkeit des jungen Prinzen im Machtsystem von Kolchis – mit seiner Unmündigkeit und seinem mangelnden Interesse an der Politik stellt er auf keinen Fall einen Konkurrenten für seinen Vater Aietes dar. Dieser präsentiert sich als liebevoller Vater, indem er den neben ihm sitzenden Absyrtos „andauernd liebkoste“ (S. 61). Der Schein von einer harmonischen Vater-Sohn-Beziehung findet erst im vierten Kapitel einen scharfen Kontrast, als sich herausstellt, dass ausgerechnet der Vater zum Mörder seines Sohnes geworden ist. Durch diesen Kontrast erfährt der Leser, wie patriarchale Machtgier die

---

<sup>1816</sup> Vgl. Kapitel 6.2.1.

<sup>1817</sup> Vgl. Kapitel 2.2.2.

<sup>1818</sup> Mitrache, *Die Wiederbelebung des Mythos in Medea. Stimmen*, S. 213. Vgl. dazu auch Loster-Schneider, *Intertextualität und Intermedialität als Mittel ästhetischer Innovation in Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen*, S. 229.

<sup>1819</sup> Rupp, *Weibliches Schreiben als Mythoskritik*, S. 303.

<sup>1820</sup> Ebd.

<sup>1821</sup> Ebd.

Menschlichkeit entstellen kann. Aus Jasons fremder Perspektive erscheinen die Tage nach Absyrtos' Tod als ein chaotischer Zustand, bei dem „die Stimmung im Palast plötzlich umgeschlagen“ (S. 61) ist und ein allumfassendes „Entsetzen“ (S. 61) herrscht. Durch seine subjektive Wahrnehmung erfährt man zum ersten Mal Medeas Reaktion auf Absyrtos' Tod:

Sie hockte in einer düsteren Kammer und schien nicht mehr dieselbe Frau zu sein. Sie hatte geweint, jetzt war sie reglos, steif, sehr bleich. Sie umklammerte mit den Händen ihre Arme, als müsse sie sich an sich selber festhalten. Nach einer langen Weile sagte sie mit lebloser Stimme: Du kommst zu ungünstiger Stunde, Jason. Und viel später, als frage sie sich selbst: Oder zu besonders günstiger. Ich traute mich nicht, eine Frage zu stellen (S. 61-62).

Das Entsetzen und die Traurigkeit, die der Tod des Bruders in Medea erweckt, deutet bereits ihre Schuldlosigkeit bei der Tat an. Dass sie in einer „düsteren“ (S. 61) Kammer sitzt und eine andere Frau geworden zu sein scheint, weist einerseits auf ihre grundlegende Änderung hinsichtlich des matriarchalen Glaubens und ihre Verzweiflung bezüglich der gescheiterten matriarchalen Utopie hin, andererseits auf die dunklen Schatten des Todes, die sie seitdem immer begleiten. Mit der Flucht aus Kolchis glaubte sie, den im Prozess der Patriarchalisierung entstandenen Tod bzw. Tötungswahn losgeworden zu sein; aber die Entdeckung von Iphinoes Ermordung desillusioniert sie, denn dort, wo das Patriarchat gegründet worden ist, herrschen die Schatten von Tod, Opfer und Zerstörung. Dieses traumatische Gefühl, vom Tod und den Toten eingeholt worden zu sein, drückt Medea bereits im ersten Satz des Romans aus: „Auch tote Götter regieren“<sup>1822</sup> (S. 13). Auch am Anfang ihres zweiten Monologs spricht sie den toten Absyrtos direkt an und bringt das furchtbare Gefühl zum Ausdruck, die Toten würden mächtiger als die Lebendigen und zögen sie mit ins Reich der Toten:

Absyrtos, Bruder, bist also gar nicht tot, hab dich umsonst Knöchelchen um Knöchelchen aufgelesen auf jenem nächtlichen Acker, auf dem die wahnsinnigen Weiber dich verstreut hatten, armer zerstückelter Bruder. Bist mir nachgekommen, zäh, [...] und bist mir gefolgt, als Luftgebilde, als Gerücht. Du wolltest nie mächtig sein, jetzt bist du es (S. 97).

---

<sup>1822</sup> Szczepaniaks Erwähnung der „bösen Götter des patriarchalen Zeitalters“ weist auf eine andere Deutungsweise der „toten Götter“ hin: „Geld, Macht, Ruhm, technische Perfektion sorgen [...] kontinuierlich für den strukturell gewalttätigen Charakter der abendländischen Zivilisation“ (Szczepaniak, *Medea. Stimmen*. Ein mythisches Modell bei Christa Wolf, S. 137). Helga W. Kraft ist der Meinung, bei den „toten Göttern“ ist Medea „referring to the old patriarchs, whose rule is silently active [...] she is most likely also referring to the outlived values of the patriarchy, which cause atrocities such as silencing, even killing daughters“ (Kraft, *Searching for a Motherland*, S. 157). Wilhelmy geht davon aus, dass „auch abgelegte, nicht mehr geglaubte Gottheiten noch in den Diskurs des Ungläubigen integriert werden können“ (Wilhelmy, *Legitimationsstrategien der Mythosrezeption*, S. 192).

Hier ist natürlich nicht Absyrtos der Tote, den Medea als den sie jagenden Tod betrachtet – verfolgt wird sie nicht von den Toten, sondern von den die Toten instrumentalisierenden Lebendigen. Mit anderen Worten sind es die von Wolf kritisierte „Liebe zum Tod“<sup>1823</sup> und die „Zerstörungslust“<sup>1824</sup> der patriarchalen Ordnung, die die Wahrheit über den Tod von Absyrtos durch Gerüchte verzerren und Medea an den Abgrund des Todes treiben. Als Mittel der Zerstörung ist Absyrtos viel mächtiger als sein Wunsch zu Lebzeiten (vgl. S. 98), denn das Patriarchat im Aufschwung ist viel stärker als das verfallende Matriarchat, dessen Wertesystem sich laut Wolf um das Leben zentrierte.<sup>1825</sup> Es ist die gründliche „Umwertung“<sup>1826</sup>, die im Prozess der Patriarchalisierung stattfindet, die die Toten die Lebendigen besiegen lässt.

Den Verfall des Matriarchats bezeichnet Medea als „[d]en Niedergang von Kolchis“ (S. 98), der „wie eine schleichende Krankheit“ (S. 98) das gesunde Wertesystem zersetzt.<sup>1827</sup> Als Vertreter der Patriarchalisierung zeichnet sich der kolchische König Aietes einerseits durch seine unersättliche Machtgier, andererseits durch seine Unfähigkeit und seinen Egoismus beim Regieren aus. Diese beiden Seiten entsprechen auch den Nachteilen, die Wolf dem Patriarchat vorwirft.<sup>1828</sup> Was die erste Seite angeht, veranschaulicht Medea, dass die Macht für Aietes dem Leben gleicht: „Wir hatten ihn unterschätzt, unser hilfloser, unfähiger König und Vater hatte jedes Fetzen Kraft, das noch in ihm war, auf einen Punkt versammelt, sich an der Macht und damit am Leben zu halten“ (S. 98). In Aietes' Haltung sind bereits die Spuren der beschriebenen ‚Umwertung‘ zu finden: Anstatt der matriarchalen Vorstellung, dass das Leben die Verbindung mit der Natur und mit „allen anderen Lebewesen“ (S. 123) bedeutet, definiert das Patriarchat das (Fort-)Leben vielmehr als (Fortsetzung der) Macht. Da man ohne Macht einem Toten gleicht, verstärkt diese Vorstellung die nekrophile Tendenz im Patriarchat<sup>1829</sup> und verwischt dort die Grenze zwischen Leben

---

<sup>1823</sup> Wolf, B üchner-Preis-Rede, S. 324.

<sup>1824</sup> Ebd.

<sup>1825</sup> Vgl. Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 16.

<sup>1826</sup> Ebd.

<sup>1827</sup> Aydin weist darauf hin, dass es bei Medea um „zwei wichtige Erfahrungen“ geht: „[E]inerseits die Veränderung der eigenen Kultur in der Heimat, andererseits die Veränderung der eigenen Kultur in der Fremde“ (Aydin, Yildiz: Christa Wolfs Medea-Bearbeitung unter besonderer Berücksichtigung von Umbruchserfahrungen. In: Egit, Yadigar (Hrsg.): Globalisierte Germanistik. Sprache, Literatur, Kultur. Tagungsbeiträge: XI. Türkischer Internationaler Germanistik-Kongress 20. – 22. Mai 2009, S. 234-243, hier: S. 239).

<sup>1828</sup> Vgl. Kapitel 6.1.

<sup>1829</sup> Zur nekrophilen Neigung („daß er nur noch Totes lieben kann“) der Männergesellschaft vgl. Wolf, B üchner-Preis-Rede, S. 328.

und Tod, was dazu führt, dass die „Totenstadt“ (S. 105) von Korinth in Medeas Augen ein Gegenbild der lebendigen Stadt ist. Was die zweite Seite des Aietes betrifft, etabliert er während seiner Regierungszeit eine Hierarchie in Kolchis, die den Palast vom einfachen Volk trennt. So behauptet er seine Macht durch „unnütze[.] Prachtentfaltung des Hofes“ (S. 99), die zwar nicht mit der Prachtentfaltung des korinthischen Palastes zu vergleichen ist, wo es ein deutlich reiferes Patriarchat gibt, aber immerhin eine gleiche Tendenz wie in Korinth zeigt. Die wachsende Kluft zwischen den verschiedenen sozialen Schichten entfernt die Kolcher immer weiter von ihrem idealistischen „Wunschbild“ (S. 100), so dass immer mehr Leute gegen die Patriarchalisierung protestieren und eine Rückkehr zur alten Gleichheitstradition verlangen:<sup>1830</sup>

[D]er König solle die Schätze des Landes, unser Gold, verwenden, um unserem Handel einen Aufschwung zu geben, das elende Leben unserer Bauern zu erleichtern. [...] der König und sein Clan sollten sich auf die Pflichten besinnen, die ihnen von alters her in Kolchis zufielen (S. 99).

Zum uralten korinthischen Ideal gehört nicht nur der Gleichheitstraum, sondern auch die matriachale Tradition, in der die Amtszeit des Königs nicht länger als vierzehn Jahre dauern darf und Frauen als Königinnen regieren können (vgl. S. 100). Dieser Wunsch nach der Wiederbelebung des Alten wird jedoch ausgerechnet von Aietes ausgenutzt, indem er scheinheilig vorschlägt, den Thron seinem Sohn Absyrtos zu übergeben (vgl. S. 101). In der Tat handelt er damit „schnell und klug“ (S. 101), weil er viel geübter im Machtverhältnis als die matriachalen Unterstützer ist: Er opfert seinen Sohn zugunsten der Macht, was an den Mythos von Kronos erinnert,<sup>1831</sup> und lässt ihn von einer „fanatischen Gruppe alter Weiber“ (S. 102) töten und zerstückeln, „deren Lebenssinn es war durchzusetzen, daß wir in Kolchis in jeder winzigsten Einzelheit so leben sollten wie unsere Vorfahren“ (S. 102). Diese Frauen sind „entzückt von der neuerlichen Anwendung der alten Gesetze durch den König“ (S. 102) und geraten in einen schrecklichen Rauschzustand, als sie den neuen König Absyrtos „unter Absingen ihrer schauerlichen Gesänge töten“ (S. 102-103). Da sie dabei genau die alten matriachalen Opferbräuche befolgen, scheint es auf den ersten Blick die matriachale Tradition zu sein, die zum Tod des Absyrtos führt – nicht zuletzt sind auch die Mörderinnen selbst Frauen. Bei genauerer Betrachtung ist jedoch

---

<sup>1830</sup> Vgl. Kapitel 6.2.1.

<sup>1831</sup> Vgl. Schmidt, Das ausgeschlossene Andere der abendlichen Zivilisation, S. 312.



vielmehr das vom Patriarchat/Mann instrumentalisierte Matriarchat/Frau verantwortlich für den Mord. Mit dem unbeschränkten Machtanspruch des Mannes kombiniert, kommen die zerstörerischen Kräfte der Frau bzw. der alten Tradition erst gänzlich zur Entfaltung. Auf diese Weise schreibt Wolf nicht nur den tradierten Mythos um, demgemäß Medea am Brudermord schuldig ist, sondern bietet dem Leser auch eine dialektische Betrachtungsweise der Mitverantwortung des Matriarchats bei der Patriarchalisierung und dessen Verbrechen. Wie in Haas' Roman, in dem auch Medeas Instrumentalisierung durch Jason sie nicht ganz von den Verbrechen freisprechen kann,<sup>1832</sup> kann die Instrumentalisierung der matriarchalen Sitten/der fanatischen Frauen durch das Patriarchat/Aietes auch nicht als Vorwand dienen, um jenen völlig die Verantwortung für den Mord abzunehmen. Das moralische Dilemma, das dabei entsteht, soll im folgenden Kapitel diskutiert werden.

Da die Handlungen rund um Absyrtos' Mord völlig umgeschrieben werden, wird also auch die Szene geändert, in der Medea die sie verfolgenden Kolcher vor der zerstückelten Leiche zurückschrecken lässt. Wolf löst das Problem auf eine geschickte Weise, indem sie Medea vor ihrer Flucht die auf dem Acker zerstreuten Knochen des Bruders einsammeln und sie dann von Bord des Schiffes aus direkt vor dem sie verfolgenden Aietes „stückweis ins Meer“ (S. 105) werfen lässt. Dadurch bleibt der narrative Kern des Mythos der tradierten Version gleich,<sup>1833</sup> wohingegen der Sinn umgedeutet wird. Durch die Kluft von Sein und Schein entsteht ein Raum für Mythisierungen: Die Argonauten, die nur diese schreckliche Szene sehen und nichts über die Hintergründe des Mordes wissen, haben keine Zweifel am Gerücht über Medeas vermeintlichen Brudermord:

Auch meinen Argonauten ist dieses Bild in die Glieder gefahren: eine Frau, die unter wilden Schreien die Knochen eines Toten, die sie bei sich trug, gegen den Wind ins Meer wirft. Ich müsse mich nicht wundern, meint Jason, wenn ihnen das Bild jetzt wieder einfällt und sie unsicher macht, was sie denken sollen, so daß sie nicht als Zeugen für mich auftreten wollen (S. 105).

Wichtig ist hier das Wort ‚Bild‘ – mit dem falschen Bild der Argonauten zeigt Wolf, wie weit der Schein von der Wahrheit entfernt sein kann, und wie leicht diese Entfernung zur Mythisierung einer Geschichte benutzt werden kann, die schließlich die Wahrheit überdeckt. So wird aus der ‚barbarischen‘ Frau, die die Knochen ihres

---

<sup>1832</sup> Vgl. Kapitel 4.2.3.

<sup>1833</sup> Vgl. Kapitel 2.1.3.

Bruders ins Meer wirft, nach der Mythisierung die Mörderin des eigenen Bruders – die dogmatische Version des Mythos. Der Tod des Absyrtos bedeutet in Wolfs Roman den Anfang der Mythisierung um Medea; ihre weiteren ‚Taten‘, z. B. der Mord an Glauke und ihren Kindern, sind den gleichen Mythisierungsprozessen unterlegen.

Aietes’ Ermordung des Sohnes durch die Instrumentalisierung der matriarchalen Tradition bedeutet zugleich den endgültigen Sieg der Patriarchalisierung über das Matriarchat in Kolchis. Die weitere Entwicklung der kolchischen Geschichte wird nicht direkt beschrieben, sondern durch die Beschreibungen des patriarchalen Korinth angedeutet, das als Spiegelbild und ‚Vorgänger‘ von Kolchis gilt. Auch das Gründungsoffer des Patriarchats – Absyrtos’ Tod – findet in Korinth seine Parallele. Wie die Enthüllung von Absyrtos’ Mord vollzieht sich die Suche nach der Wahrheit von Iphinoes Tod schrittweise: Im ersten Kapitel des Romans entdeckt Medea in einer unterirdischen Höhle das Skelett eines Kindes, dessen Identität sie nur vermuten kann; erst nach einer weiteren Untersuchung und schließlich durch Akamas’ Erinnerung an das zugrunde liegende Ereignis kommt das größte Geheimnis von Korinth ans Tageslicht. Fast völlig parallel zur Geschichtsentwicklung in Kolchis hat Korinth nämlich auch den Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat durchlebt, wobei die neue, vom König Kreon vertretene patriarchale Macht die alte, von der Königin Merope vertretene matriarchale Partei besiegt (vgl. S. 126-127). Nach der „Entfernung der Merope von Einfluß und Macht“ (S. 127) wird die „Hoffnung auf eine neue Weiberherrschaft“ (S. 127) – also eine Rückkehr zur matriarchalen Tradition – endgültig getilgt durch die Opferung der Prinzessin Iphinoe, denn dadurch kann Kreon weiter auf dem Thron bleiben. Der Name Iphinoe erinnert an Iphigenie und deutet auch in dieser Hinsicht auf eine weibliche (Auf-)Opferung hin.<sup>1834</sup> Dass Merope beim Tod der Tochter „durch ihr irres Schreien [...] ihre Stimme verloren“ (S. 130) hat und seitdem stumm ist, läßt sich als Metapher für die Stimmlosigkeit der Frauen im Patriarchat verstehen – „With the death of the daughter, women had been silenced and patriarchy strengthened“<sup>1835</sup>. Wenn man Cixous’ Betonung der Wichtigkeit der weiblichen Stimme berücksichtigt,<sup>1836</sup> so erscheint Wolfs Roman mit

---

<sup>1834</sup> Vgl. Tabah, Mireille: Unschuld, selbstbewußt – und doch Opfer. Entmythologisierung und Re-Mythisierung in Christa Wolfs *Medea*. In: *Études Germaniques*, Janvier-Mars 2002, S. 111-125, hier: S. 117. Vgl. auch Lehnert, Stimmen von Macht und Freiheit, S. 308; Beinsen-Hesse, Christa Wolfs *Medea*. *Stimmen* und die Krise des Opferkults, S. 200. Zum Unterschied zwischen der Wolfschen Iphinoe und der Iphinoe in der mythischen Überlieferung vgl. Camps-Gaset, Von Cassandra zu Medea: Christa Wolf (1), S. 67.

<sup>1835</sup> Kraft, *Searching for a Motherland*, S. 158.

<sup>1836</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1.

seiner Mehrstimmigkeit als ein direkter Widerstand gegen das Verstummen der Frauen im Patriarchat. In diesem Sinne steht *Medea. Stimmen* in der Tradition von Wolfs Günderrode- und Cassandra-Projekt, in dem es auch um den Versuch der Frauen geht, „mit der eigenen Stimme zu sprechen“<sup>1837</sup>.

Durch die Parallelität der Gründungsoffer in Kolchis und Korinth<sup>1838</sup> wird das Verbrechen infolge der Patriarchalisierung verallgemeinert: Das Paar Aietes/Kreon repräsentiert die Männer, die wegen ihrer Machtgier über Leichen gehen; das Paar Idya/Merope vertritt die Frauen, die im Prozess der Patriarchalisierung ihre Stellung im matriarchalen System verlieren, entmachtet<sup>1839</sup> und zur Stummheit gezwungen werden; das Paar Absyrtos/Iphinoe repräsentiert die unschuldigen Opfer der patriarchalen Macht, auf deren Leichen das neue, destruktive Machtsystem gebaut ist. Entsprechend lamentiert auch Medea über das gemeinsame Schicksal von Absyrtos und Iphinoe: „Iphinoe. Sie ist mehr deine [Absyrtos’ – Anmerkung der Verfasserin] Schwester, als ich es je sein konnte“ (S. 106). Georgina Paul weist darauf hin, dass Absyrtos und Iphinoe einerseits das Spiegelbild des jeweils anderen sind, andererseits die Opfer des männlichen und des weiblichen Geschlechts repräsentieren und dadurch die klare Opposition zwischen den Geschlechtern verwischen.<sup>1840</sup> Das gleiche Schicksal teilen die beiden Opfer sogar nach ihrem Tod: Beide werden von den patriarchalen Herrschern (Kreon und Akamas) instrumentalisiert, um deren Macht zu verfestigen und die Gegner des Regimes zu schlagen. So wird Absyrtos’ Tod von Akamas auf Medea geschoben, um sie aus Korinth zu vertreiben (vgl. Kapitel 2 und 3 des Romans); Iphinoes Ermordung wird zu einem Märchen verschönert, in dem die Prinzessin „von fremden Seeleuten entführt worden sei, um ehrenvoll mit deren jungen König verheiratet zu werden“ (S. 125). So wird der Zweifel des korinthischen Volkes an der Regierung beseitigt und die Situation im Staat unter Kontrolle gehalten (vgl. S. 129). Das gleiche Schicksal der jeweiligen Paare in zwei verschiedenen Staaten weist wiederum darauf hin, dass die Patriarchalisierung der geschichtlichen Tendenz entspricht und daher unaufhaltsam ist. Akamas sieht beispielsweise keinen

---

<sup>1837</sup> Gidion, Heidi: Wer spricht? Beobachtungen zum Zitieren und zum Sprechen mit der eigenen Stimme an Christa Wolfs Günderrode- und Cassandra-Projekt. In: Drescher, Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch, S. 204-215, hier: S. 214. Vgl. auch Wolf, Christa: Kein Ort. Nirgends. In: Wolf, Christa: Werke 6, hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 2000, S. 7-105; Wolf, Cassandra.

<sup>1838</sup> Zu Ähnlichkeiten zwischen Kolchis und Korinth vgl. Aydin, Christa Wolfs Medea-Bearbeitung unter besonderer Berücksichtigung von Umbruchserfahrungen, S. 239. Vgl. auch Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. Cassandra, S. 60: „Die Leiche im Keller, ein bis zum Überdruß in der Kultur des Abendlands variiertes Motiv.“

<sup>1839</sup> Vgl. Berger, Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs, S. 122-129.

<sup>1840</sup> Vgl. Paul, Christa Wolf’s *Medea. Stimmen*, S. 72-74.

Sinn darin, der Wende der Zeiten entgegenzutreten:

Denn wer die Zeichen der Zeit zu lesen wisse, der sehe doch, daß sich unter Kämpfen und Greuel rundum Staaten bildeten, denen ein auf alte Weise frauengelenktes Korinth einfach nicht gewachsen wäre. Und sich gegen den Lauf der Zeit aufzulehnen habe keinen Sinn. Man könne nur versuchen, ihn rechtzeitig zu erkennen und zu verhindern, daß man von ihm überrannt werde (S. 127).

Dieses Vergeblichkeitsgefühl gegenüber dem Lauf der Geschichte stellt Wolf dar in *Von Cassandra zu Medea*: „Ein Versuch, den mörderischen Verhältnissen durch Einsicht, Aufklärung, Verhaltensänderung beizukommen, ist abgewehrt. Die Geschichte nimmt ihren Lauf“<sup>1841</sup>. Der Zwiespalt „an der Nahtstelle einer Zeitenwende“<sup>1842</sup>, wo der „Sieg des Patriarchats über die bestehende matriachale Gesellschaft“<sup>1843</sup> erreicht wird, und die Ohnmacht, die Geschichte nicht ändern zu können,<sup>1844</sup> spiegelt sich auch deutlich in Medeas Schwanken zwischen zwei Seiten wider.

### 6.2.3 Medeas Ohnmacht zwischen der matriarchalen Vergangenheit und der patriarchalen Gegenwart

Eine der wichtigsten Folgen des im letzten Kapitel analysierten Todes von Absyrtos liegt darin, dass Medea ihren matriarchalen Glauben verliert. Dieser innere Wandel lässt sich als Parallele zu Medeas ‚Erwachen‘ bezüglich ihrer weiblichen Identität in Haas’ Roman betrachten, entwickelt sich aber in eine andere Richtung: Bei Haas geht es um die Etablierung des matriarchalen Bewusstseins, wofür die Naturerfahrung Medeas eine wichtige Rolle spielt;<sup>1845</sup> bei Wolf ist sich Medea von Anfang an ihrer weiblichen Identität und der matriarchalen Zugehörigkeit völlig bewusst, weshalb diese Figur – anders als Wolfs Cassandra-Figur, die durch ihre „Sprache der

---

<sup>1841</sup> Wolf, *Von Cassandra zu Medea*, S. 16.

<sup>1842</sup> Hilzinger, Sonja: Weibliches Schreiben als eine Ästhetik des Widerstands. Über Christa Wolfs „Kassandra“-Projekt. In: Drescher, Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch, S. 216-232, hier: S. 217. Wolf selbst hat Cassandra auch für eine Figur „[a]n einer Nahtstelle dieser konfliktreichen Geschehnisse“ (Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. *Kassandra*, S. 144), nämlich des Übergangs vom Matriarchat zum Patriarchat.

<sup>1843</sup> Ebd.

<sup>1844</sup> Vgl. Aydin, Reflexionen über Entfremdungserscheinungen in Christa Wolfs *Medea. Stimmen*, S. 72-79, 108-113: Medeas politische und kulturelle Entfremdung ist durch „powerlessness, normlessness, isolation“ gekennzeichnet. Beate Pinkerneil weist zudem in ihrem Gespräch mit Fritz J. Raddatz darauf hin, dass „Unglück, Scheitern und Ohnmacht des Einzelnen in der Gesellschaft“ bereits in den 70er und 80er Jahren den „Grundtenor“ von Wolfs Prosa bilden (vgl. Pinkerneil, Beate: Gespräche über Christa Wolf. In: Arnold, Christa Wolf, S. 9-22, hier: S. 19).

<sup>1845</sup> Vgl. Kapitel 4.1.2.

Spaltung“<sup>1846</sup> gekennzeichnet ist – als eine in ihrer Ganzheit des Charakters vollendete Figur zu betrachten ist:<sup>1847</sup>

Im Gegensatz zu Cassandra, deren Entwicklung zur Autonomie sich unter Selbstzweifeln, Schmerzen und Krisen vollzieht, erweist sich Medea von Anfang an als eine selbstbewusste, selbstständige Frau. Gewissenskonflikte und innere Zerrissenheit sind ihr fremd.<sup>1848</sup>

Bei Medea findet man keine „allmähliche Bewußtseinsentwicklung“<sup>1849</sup>. Durch Absyrtos’ Tod fällt sie jedoch aus der matriarchalen Vollkommenheit heraus und ist in der Lage, das Wesen des Glaubens zu durchschauen. Infolgedessen strebt sie keine Synthese von matriarchalem und patriarchalem Glauben mehr an, sondern endet in „Unglauben“ (S. 103) bzw. „Glaubenslosigkeit“ (S. 103), was auch Wolfs Ansicht gegen über der Rückkehr zu alten Traditionen entspricht.<sup>1850</sup>

Im Machtkampf gegen Aietes versuchten Medea und die matriarchale Gruppe, „alte Bräuche wieder aufzufrischen“ (S. 100) und dadurch eine Legitimation für eine Rückkehr zur matriarchalen Herrschaft zu finden. Die alten matriarchalen Bräuche werden jedoch von Aietes instrumentalisiert und führen zu Absyrtos’ Ermordung.<sup>1851</sup> Während Medea und ihre Unterstützer bei der Wiederbelebung der alten Traditionen eine mildere und versöhnlichere Haltung zeigen (sie verlangen z. B. nicht, dass der König „nach den ältesten Ritualen“ (S. 101) geopfert wird, sondern fordern nur die Beschränkung der Amtszeit des Königs<sup>1852</sup>), beanspruchen die fanatischen Frauen eine vollständige Regression „in jeder winzigsten Einzelheit“ (S. 102) und töten Absyrtos gemäß den ältesten matriarchalen Ritualen. Dabei wächst der Zweifel in Medea, ob die Wiederbelebung der alten Zeit vielleicht gerade keine konstruktiven, sondern eher destruktive Kräfte und einen regelrechten Zerstörungswahn in den Menschen entfalten würde:

---

<sup>1846</sup> Gidion, *Wer spricht?*, S. 211.

<sup>1847</sup> Vgl. Georgopoulou, *Antiker Mythos in Christa Wolfs Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinus *Das siebte Gewand*, S. 150.

<sup>1848</sup> Tabah, *Entmythologisierung und Re-Mythisierung in Christa Wolfs Medea*, S. 119. Vgl. auch Westphal, *Die Weiterentwicklung von Christa Wolfs Schreibkonzept in Medea. Stimmen*, S. 235: Medea „symbolisiert von Anfang an die ihrer selbst sichere Identität und durchläuft in dieser Hinsicht keine Entwicklung.“

<sup>1849</sup> Shafi, *Konfliktstrukturen in Christa Wolfs Roman Medea*, S. 378. Vgl. auch Lühe, *Christa Wolfs „Medea“ im Lichte der Schillerschen Ästhetik*, S. 14: „Denn bezeichnender Weise durchläuft Christa Wolfs Medea keine Entwicklung, sie gerät in keine existenziellen Krisen, sie muß sich nicht überwinden und auch keiner Leidenschaft entsagen.“

<sup>1850</sup> Vgl. Kapitel 6.1.2.

<sup>1851</sup> Vgl. Kapitel 6.2.2.

<sup>1852</sup> Die Ablehnung der Heiligen Hochzeit betrachtet Tabah als Wolfs Versuch, eine „rein[e]“ Medea zu gestalten (vgl. Tabah, *Entmythologisierung und Re-Mythisierung in Christa Wolfs Medea*, S. 116). Jürgen Joachimsthaler weist auch auf den Widerspruch zwischen Wolf und Götter-Abendroth hin, wobei die „mächtige und zur Gewalt fähige Medea“ bei Götter-Abendroth von Wolf zu einer „friedlich gewaltfreien Medea“ gemacht wird (vgl. Joachimsthaler, *Christa Wolfs Auseinandersetzung mit einer ‚Neuen Mythologie‘*, S. 57-58).

So ist es Brauch gewesen in den alten Zeiten, auf die auch wir uns ja berufen hatten, weil wir uns einen Vorteil davon versprochen. Und seitdem ist mir ein Schauer geblieben vor diesen alten Zeiten und vor den Kräften, die sie in uns freisetzen und derer wir dann nicht mehr Herr werden können (S. 103).

In Medeas Nachdenken über die Rückkehr zu alten Zeiten kommen insbesondere zwei Ansichten Christa Wolfs zum Ausdruck: Zum einen geht es um die Umgangsweise mit der Vergangenheit. Wolf geht davon aus, dass es schwierig ist, das deutsche Wort ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in eine andere Sprache zu übersetzen.<sup>1853</sup> In *Kindheitsmuster* verwendet die Autorin demgemäß die Paraphrase eines William-Faulkner-Zitats, um die Verflechtung der Vergangenheit mit der Gegenwart zu beschreiben: „Das Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal vergangen. Wir trennen es von uns ab und stellen uns fremd“<sup>1854</sup>. Tatsächlich lässt sich die kolchische Rückbesinnung auf die matriachale Zeit mit der deutschen Gegenwartsgeschichte assoziieren, in der Mythen über die deutsche Nation politisch instrumentalisiert wurden, um die Zerstörungskräfte des Volkes zu erwecken.<sup>1855</sup> Wenn man diese Kräfte, die aus der Instrumentalisierung der Vergangenheit entstehen, nicht mehr unter Kontrolle bringen kann, sind Gewalt und Zerstörung nicht zu vermeiden. Dementsprechend erkennt auch Medea die tödlichen Folgen dieser Instrumentalisierung: „Irgendwann muß aus diesem Töten des Stellvertreterkönigs, das alle guthießen, auch er selbst, irgendwann muß daraus Mord geworden sein“ (S. 103). Es ist folglich sehr gefährlich, eine Wiederbelebung des Alten anzustreben – auch wenn die alten Gebräuche bzw. alten Mythen in der Vergangenheit gut und geeignet scheinen, passen sie höchstwahrscheinlich nicht mehr zu der Gegenwart. Daher ist es sinnlos und gefährlich, den Blick stets zurückzuwenden und die Vergangenheit gemäß den eigenen Bedürfnissen zu instrumentalisieren:

[W]enn dein furchtbarer Tod mich etwas gelehrt hat, Bruder, dann dies, daß wir nicht nach unserem Belieben mit den Bruchstücken der Vergangenheit verfahren können, sie zusammensetzen oder auseinanderreißen, wie es uns gerade paßt. Dadurch, daß ich das nicht verhinderte, daß ich es noch beförderte, habe ich zu deinem Tod beigetragen (S. 103).

Hier bekennt Medea, dass sie mit der Unterstützung der Rückkehr zum Matriarchat

---

<sup>1853</sup> Vgl. Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 11.

<sup>1854</sup> Wolf, Christa: *Kindheitsmuster*. In: Wolf, Christa: *Werke 5*, hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 2000, S. 13. Zur Paraphrasierung des William-Faulkner-Zitats vgl. ebd., Kommentierung, S. 660.

<sup>1855</sup> Vgl. z. B. Joachimsthaler, Christa Wolfs Auseinandersetzung mit einer ‚Neuen Mythologie‘, S. 55.

unbewusst an Absyrtos' Tod mitschuldig war. Damit einher geht ein zweiter Aspekt, nämlich Medeas Verzicht auf den Glauben an die matriachale Religion.<sup>1856</sup> Nach dem matriarchalen Glauben soll der zerstückelte Leib des geopferten Heros auf dem Feld zerstreut werden, um zur Fruchtbarkeit der Erde beizutragen; gleichzeitig wird die Große Göttin die Glieder seines Leibes wieder zusammenfügen, ihm eine neue Seele geben und damit einen neuen Lebenszyklus starten.<sup>1857</sup> Es ist aber gerade dieser Glaube, der vom Patriarchat instrumentalisiert wird und zum Tod des Absyrtos führt. Danach gibt es auch keine Göttin, die Absyrtos' Leichenstücke wieder zusammenfügt; stattdessen ist es Medea, die an die Stelle der abwesenden Göttin tritt: Sie läuft „heulend in der einfallenden Dunkelheit über diesen Acker“ (S. 103) und sammelt die Stücke ein – „Stück für Stück, Bein um Bein“ (S. 103). Indem sie selbst die Rolle der Großen Göttin übernimmt – ähnlich wie in der Szene von Jasons ‚Verjüngung‘<sup>1858</sup> –, erkennt sie zugleich deren Ohnmacht gegenüber den Übeln des Patriarchats. In diesem Moment „hörte [sie] auf zu glauben“ (S. 103). Bemerkenswert ist, dass Medeas Rolle beim Einsammeln der Leichenteile ihres Bruders der mutigen Tat der Antigone nach Irigaray und Butlers Interpretation ähnelt. Wie Antigone fungiert Medea als die Frau, die dem Mann den Schmerz des Todes nimmt und ihn in die tröstliche Ruhe führt. Das Bergen von Absyrtos' Leiche weist zudem wie Antigones Bestattung des Bruders auf das Behüten der Blutbande durch die Frau und auf den weiblichen Widerstand gegen die patriarchale Macht hin.<sup>1859</sup> Indem sie die göttlichen und weiblichen Elemente in sich vereint, lässt sie sich hier als irdische Vertreterin der Großen Göttin betrachten, die mit der Patriarchalisierung jedoch ihre Stellung und ihren göttlichen Glanz allmählich verliert.<sup>1860</sup>

Darüber hinaus ist Medeas Glaubensverzicht auf ihr Durchschauen des Wesens der Religion zurückzuführen, was auch Wolfs eigener Vorstellung entspricht. So drückt Medea ihren Zweifel am grausamen matriarchalen Ritual und an der Sinnhaftigkeit des Glaubens aus:

Wie sollten wir in neuer Gestalt auf diese Erde zurückkommen können. Warum sollten die über das Feld verstreuten Glieder eines toten Mannes dieses Feld fruchtbar machen. Warum sollten die Götter, die andauernd Beweise von Dankbarkeit und Unterwerfung von uns

<sup>1856</sup> Bemerkenswert ist, dass auch Wolfs Cassandra „frei von Gottesfurcht“ ist (Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. Cassandra, S. 16).

<sup>1857</sup> Vgl. Kapitel 6.1.2.

<sup>1858</sup> Vgl. Kapitel 6.2.1.

<sup>1859</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2, 2.3.3.

<sup>1860</sup> Vgl. Kapitel 6.1.2.

verlangen, uns sterben lassen, um uns dann wieder auf die Erde zurückzuschicken. Dein Tod hat mir die Augen aufgerissen, Absyrtos. Zum erstenmal fand ich Trost darin, daß ich nicht immer leben muß. Da konnte ich diesen aus Angst geborenen Glauben loslassen; richtiger, er stieß mich ab (S. 103-104).

Blumenberg geht davon aus, dass die Entstehung des Mythos auf die Angst der Urmenschen vor dem Absolutismus der Wirklichkeit zurückzuführen ist; zur Bewältigung dieser Angst erfindet man einen Mythos, der die Menschen von einer direkten Konfrontation mit der übermächtigen Realität distanziiert.<sup>1861</sup> Ähnliche Mechanismen sieht Wolf hier auch bei der Entstehung des Glaubens: Durch die Angst vor dem Tod und der anschließenden Leere entsteht der Glaube, der die ewige Rückkehr zum Leben nach dem Tod verspricht. Damit wird der Schrecken des Todes relativiert. Aus Medeas Analyse lässt sich erkennen, dass es keinen wesentlichen Unterschied gibt zwischen dem matriarchalen Glauben des zyklischen Lebens, der ein Bedürfnis nach der Unsterblichkeit andeutet, und der patriarchalen Sehnsucht nach Unsterblichkeit. Mit ihrer Abkehr vom matriarchalen Glauben löst Medea sich von der Todesangst und dem Verlangen nach einem ewigen Leben – damit nähert sie sich wiederum dem wesentlicheren Teil der matriarchalen Vorstellung, nämlich der Konzentration auf das diesseitige Leben, dem Respekt vor diesem Leben und der harmonischen Koexistenz bzw. dem Austausch mit allen anderen Lebewesen (vgl. S. 122-123). Als Akamas ihr seinen Wunsch anvertraut, sich der Reihe der berühmten Sterndeuter „dereinst anschließen zu dürfen und dadurch in der Erinnerung [s]einer Landsleute fortzuleben“ (S. 124), erwidert Medea mit der einfachen Frage „Warum?“ (S. 124). Ihr Zweifel macht Akamas erst deutlich, dass es nicht selbstverständlich ist, sich nach der Unsterblichkeit zu sehnen (vgl. S. 124-125). Mit seinem Ausruf „Warum, warum! [...] Warum will man fortleben!“ (S. 125) gerät der durch Rationalität und Selbstkontrolle gekennzeichnete Akamas vorläufig in jenen chaotischen Zustand des Glaubens, in dem Medea sich beim Aufsammeln von Absyrtos’ zerstückelter Leiche befindet. Akamas ist jedoch nicht in der Lage, die Ursache des Verlangens nach Unsterblichkeit – nämlich die Todesangst – zu erkennen. Vielmehr erscheint seine Angst vor dem Tod als seine „Strategie, den mütterlichen Ursprung, die mütterliche Genealogie zu verdrängen“<sup>1862</sup>. Die gleiche Tendenz zeigt

---

<sup>1861</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>1862</sup> Loster-Schneider, Gudrun: „Medea sagt, wer die Leute zwingt, an ihr Heiliges zu rühren, mache sie sich zum Feind.“ Zur Inszenierung der verratenen Mutterliebe in literarischen Medea-Adaptionen Klingers und Wolfs. In: Krause, Burkhardt (Hrsg.): Emotions and Cultural Change. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2006, S. 135-154, hier: S. 154.



sich auch bei Jason, als er bei seiner Ankunft in Kolchis behauptet: „Mein Nachruhm war mir mit dem Augenblick sicher, da ich meinen Fuß als erster auf diese östliche, fremdeste Küste gesetzt hatte, das stärkte mich“ (S. 46). Mit dem Platon-Zitat, das Jasons Monolog vorangestellt ist, schreibt Wolf diesen Antrieb zur Unsterblichkeit und Nachruhm in traditioneller feministischer Manier allein den Männern zu:<sup>1863</sup>

Gewaltig ist der Antrieb der Männer,  
in Erinnerung zu bleiben  
und sich einen unsterblichen Namen  
auf ewige Zeiten zu erwerben (S. 41).

Hier sieht man den scheinbaren Unterschied zwischen den Definitionen von Unsterblichkeit im Matriarchat und Patriarchat: Während sich die Anhänger des Matriarchats vor allem nach einer Verewigung des Lebens sehnen, hofft man im Patriarchat vielmehr auf die Verewigung des Namens, also des geistigen Lebens. Das erstere entspricht nach Beauvoirs Theorie der immanenten Tendenz des Weiblichen, der letztere der transzendenten Tendenz des Männlichen.<sup>1864</sup> Aber es bleibt festzuhalten, dass vor allem im Patriarchat eine instinktive Angst vor dem Tod herrscht, insbesondere in Krisensituationen. Nach dem Erdbeben in Korinth ist König Kreon beispielsweise

in seiner Eigenliebe und seinem Unsterblichkeitsgefühl tief getroffen durch die Vorstellung, sein kostbares Leben könne ausgelöscht werden durch einen beliebigen Stein, der ihm zufällig auf den Kopf fiel. Ein Groll gegen jedermann sammelte sich in ihm, die Todesangst muß ihn nicht mehr verlassen haben, er wurde reizbar und gefährlich, [...] (S. 177-178)

Wolfs patriarchatskritische Haltung zeigt sich deutlich darin, dass sie den Zerstörungswahn der Männer auf ihre Todesangst und ihre Angst, Schwäche zu zeigen, zurückführt. Letztlich fungiert die Todesangst als „Triebfaktor der zerstörerischen Tendenzen der abendländischen Zivilisation“<sup>1865</sup>. Auch hätten die Männer nach Kirkes Analyse „Angst vor sich selber [...], die sie so wild und gefährlich mache“ (S. 110). Demzufolge gibt es im Patriarchat bzw. bei den Männern mehr Ängste als im Matriarchat bzw. bei den Frauen, deren Ängste sich auf die physische und instinktive Ebene beschränken. Was Medea tut, ermöglicht es ihr

---

<sup>1863</sup> Vgl. Gerdzen/Wöhler, Matriarchat und Patriarchat in Christa Wolfs *Kassandra*, S. 24-25.

<sup>1864</sup> Vgl. Kapitel 2.2.1.

<sup>1865</sup> Uysal-Ünalın, Mythenkorrektur und das Konzept vom ‚Humanum‘ in Christa Wolfs Roman ‚Medea. Stimmen‘, S. 54.

jedoch, sowohl die immanente Angst als auch die transzendente Angst weitestgehend loszuwerden. In den vier Monologen Medeas im Roman erwähnt sie nur einmal, dass sie Angst hat (vgl. S. 189) – und dabei handelt es sich nicht um Angst vor ihrem eigenen Unheil, sondern vielmehr um Angst vor der bevorstehenden Gewalt und den Bluttaten beim korinthischen Fest. Indem sie den matriarchalen Glauben aufgibt, löst sie sich von der Dichotomie zwischen den zwei Gesellschaftssystemen und den beiden Geschlechtern. Damit ist sie ihrer Zeit voraus: „Es ist dahin gekommen, daß es für meine Art, auf der Welt zu sein, kein Muster mehr gibt, oder daß noch keines entstanden ist, wer weiß“ (S. 177). Marion Hussong weist dabei auf Medeas Ähnlichkeit mit dem *Angelus Novus* von Walter Benjamin hin, denn beide sind „in ihrer Erkenntnis der Sachverhalte der historischen Entwicklung immer einen Schritt voraus“<sup>1866</sup> und sehen infolgedessen die „Trümmerhaufen“<sup>1867</sup> des Fortschritts, nämlich „einen sich stets erneuernden Zyklus von Unterdrückung und Selbsterstörung“<sup>1868</sup>. Nach dem Zusammenbruch ihres Glaubenssystems schwankt Medea zwischen den beiden Welten und endet schließlich in der „leeren Mitte“<sup>1869</sup>, wie es in Müllers Version über Medeas Ende heißt. Diesen leeren Zustand der Glaubenslosigkeit teilt Medea mit Akamas,<sup>1870</sup> der Verkörperung der instrumentellen Vernunft. Beide haben sich von dem Glauben gelöst, dass das menschliche Schicksal von äußeren Kräften, z. B. Göttern oder Gestirnen, abhängig ist:

Schwer, langsam, aber endgültig habe ich mich von dem Glauben gelöst, daß unsere menschlichen Geschicke an den Gang der Gestirne geknüpft sind. Daß dort Seelen wohnen, ähnlich den unseren, die unser Dasein betrifft, und sei es, indem sie die Fäden, die es halten, mißgünstig verwirren (S. 188-189).

Durch diese Befreiung des menschlichen Schicksals aus jeglicher Fremdbestimmung erlangen Medea und Akamas eine Freiheit des Denkens und des Handelns, die sie auch immun gegen die Instrumentalisierung des Glaubens und der Rituale macht. Allein durch einen kurzen „Blickwechsel bei einer Opferfeier“ (S. 189) weiß Medea, dass Akamas wie sie ohne Glauben ist. Der Umgang der beiden mit der Glaubenslosigkeit unterscheidet sich jedoch grundlegend: Während Akamas sich

<sup>1866</sup> Hussong, Christa Wolfs Umdeutung des Medea-Mythos. Abzurufen unter: [www2.dickinson.edu/glossen/heft10/hussong.html](http://www2.dickinson.edu/glossen/heft10/hussong.html) (letzter Zugriff am 17.2.2015).

<sup>1867</sup> Ebd.

<sup>1868</sup> Ebd.

<sup>1869</sup> Müller, *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, S. 79. Vgl. Kapitel 4.2.3.

<sup>1870</sup> Eleni Georgopoulou betrachtet Akamas in dieser Hinsicht als das Spiegelbild Medeas (vgl. Georgopoulou, *Antiker Mythos in Christa Wolfs Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinus *Das siebte Gewand*, S. 154).

„[a]us abgründiger Gleichgültigkeit gegenüber jedermann [...] als der eifrigste unter allen Dienern der Götter“ (S. 189) gibt, vermeidet Medea es, an Ritualen teilzunehmen. Wenn es unvermeidbar ist, schweigt sie „aus Mitleid mit uns Sterblichen, die wir, wenn wir die Götter entlassen, eine Zone des Grauens durchqueren, der nicht jeder entkommt“ (S. 189). Hier wird der Unterschied zwischen Akamas und Medea ersichtlich: Nach dem ‚Tod Gottes‘ stellt sich Akamas weiterhin als frommer Gläubiger dar, benutzt aber in Wirklichkeit seine Freiheit und Selbstbestimmung, um die Politik und das Volk zu manipulieren. Beim korinthischen Artemis-Fest hält er z. B. die vorausberechnete Mondfinsternis geheim, um die Angst und die Rachsucht des Volkes zu schüren (vgl. S. 205-206). Das Fest endet schließlich als Spiegelbild von Absyrtos’ Ermordung, da die aufgehetzte Masse eine Rückkehr zu den uralten Gebräuchen fordert und das Menschenopfer wiederbeleben will: „Die Ahnen hätten der Göttin Menschen zum Opfer gebracht, das habe der sehr wohl gefallen, und warum solle man nun nicht zu den alten Bräuchen zurückkehren“ (S. 202-203). Daher geht Brigitte Kaute davon aus, dass Medea und Akamas, die „einander zugleich am nächsten und am unversöhnlichsten“<sup>1871</sup> sind, sich vor allem durch ihre „Stellung zur Macht“<sup>1872</sup> unterscheiden – während Medea „das Fundament der Macht erkennt, reagiert Akamas mit aller Konsequenz im Interesse des Machterhalts“<sup>1873</sup>. Akamas missbraucht seine durch Glaubenslosigkeit entstandene Handlungsfreiheit bis zur Gewissenslosigkeit (vgl. S. 206: Medea: „Kann ein Mensch so böse sein?“) und entspricht damit Lyssas Beurteilung der Selbstüberhebung der Menschen im Patriarchat.<sup>1874</sup> Diese Selbstüberhebung, im Zuge derer die Menschen die Allmacht Gottes übernehmen und sich als neuen Gott betrachten, gehört auch zu den Symptomen der entstellten Aufklärung,<sup>1875</sup> was Wolfs zivilisationskritischer Haltung entspricht.<sup>1876</sup> Nikolaos-Ioannis Koskinas geht z. B. davon aus, dass Wolf trotz der Ähnlichkeiten ihrer Perspektive mit Horkheimer und Adorno nicht gegen die Aufklärung sei, sondern gegen die *Entstellung* der Aufklärung; ihr Ziel sei es „to prepare a positive concept of Enlightenment, not to reject it in toto“<sup>1877</sup>. Mit anderen

<sup>1871</sup> Kaute, Eine epistemologische Lektüre von Christa Wolfs *Medea. Stimmen*, S. 166.

<sup>1872</sup> Ebd., S. 167.

<sup>1873</sup> Ebd.

<sup>1874</sup> Vgl. Kapitel 6.2.1.

<sup>1875</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>1876</sup> Vgl. Umbach, Sprache und Selbstbewusstsein in Christa Wolfs „Medea – Stimmen“, S. 287. Zum geschichtlichen Hintergrund des ‚Mythos als Zivilisationskritik‘ vgl. Preußer, Apokalyptik und Identitätssehnsucht bei Christa Wolf, S. 248-250.

<sup>1877</sup> Koskinas, Nikolaos-Ioannis: „The Escape Backwards as an Escape Forwards“. Moments of Demythification in Christa Wolf’s *Cassandra* and *Medea*. In: Goya, Losada/Manuel, José (Hrsg.): *Myth and Subversion in the*

Worten: Wolf plädiert mit ihrer Synthese für „das Andere der Vernunft – [...] eine Mischung aus Geist und Leben, welche aber nicht außerhalb der Rationalität liegt“<sup>1878</sup>. Auch die „Selbstverblendung“ (S. 189) des Akamas, die Medea ihm vorwirft, gilt als eine Folge der missbrauchten Glaubenslosigkeit – die Hybris des aufgeklärten Menschen „hindert ihn, irgend jemanden zu kennen, am wenigsten sich selbst“ (S. 189). Dies entspricht auch Irmela von der Lühes Definition der Verblendung:

In Medeas und wohl auch der Autorin Sicht ist verblendet, wem Macht und Reichtum, zynische Vernunft und programmatische Gefühlskälte zum schlechthinnigen Realitätsprinzip geworden sind und wer damit weder sich selbst noch die Wirklichkeit kennt.<sup>1879</sup>

Daher betrachtet Herbert Lehnert die Figur Akamas im Kern als „glaubenslose[n] moderne[n] Mensch[en]“<sup>1880</sup>, in dem sich die Schattenseiten der Aufklärung widerspiegeln.

Im Gegensatz zu Akamas führt Medeas Glaubenslosigkeit zu einem tiefen Mitgefühl mit den Menschen, die noch von der Todesangst besessen sind. Zugleich ist ihr aber klar, dass der Glaube als Schutzmantel der Menschen gegen den Absolutismus der Wirklichkeit fungiert (vgl. S. 189). Da sie diesen Mantel freiwillig abgelegt hat, muss sie sich mit der brutalen Realität konfrontieren, dass die Patriarchalisierung unaufhaltsam ist, und dass sie ihr Schicksal selbst nicht bestimmen kann, auch wenn es unabhängig von Göttern oder Gestirnen ist. Während Haas' Medea noch die Möglichkeit zur Versöhnung zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen besitzt,<sup>1881</sup> muss Wolfs Medea sich ihre Ohnmacht zwischen der matriarchalen Vergangenheit und der patriarchalen Gegenwart eingestehen und von den patriarchalen Machtmechanismen auf den Altar des Sündenbocks getrieben werden. Wie Wolf schreibt, gerät sie als Grenzgängerin<sup>1882</sup> in den „Abgrund“<sup>1883</sup> zwischen zwei Wertsystemen und kann mit ihrer eigenen Kraft keinesfalls der geschichtlichen Tendenz entgegenzutreten:

[...] frage ich mich, ob dieses Ende unvermeidlich war. Ob wirklich eine Verkettung von Umständen, gegen die ich machtlos war, mich auf diese Bank getrieben hat, oder ob aus mir heraus etwas, das ich nicht in der Hand hatte, mich in diese Richtung drängte. Nutzlos, jetzt

---

Contemporary Novel. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publ., 2012, S. 187-198, hier: S. 192.

<sup>1878</sup> Wilhelmy, Legitimationsstrategien der Mythosrezeption, S. 197.

<sup>1879</sup> Lühe, Christa Wolfs „Medea“ im Lichte der Schillerschen Ästhetik, S. 10.

<sup>1880</sup> Lehnert, Stimmen von Macht und Freiheit, S. 307.

<sup>1881</sup> Vgl. Kapitel 4.3.2.

<sup>1882</sup> Vgl. Hilmes, Der Wille zur Differenz, S. 318.

<sup>1883</sup> Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 16.

darüber nachzudenken (S. 196).

#### 6.2.4 Kirke als Opfer des Rufmordes und Vorläuferin der Medea

Im Vergleich zu Haas' Roman, in dem Kirke eher die negative, destruktive Seite des Weiblichen repräsentiert,<sup>1884</sup> wird diese Figur wie Medea in Wolfs Version völlig ‚verharmlost‘ und freigesprochen. Obwohl sie im ganzen Roman nur einmal auftritt, spielt sie für Medea die wichtige Rolle der Lehrerin und der Vorläuferin. Für Medea, die in dieser Phase ihres Lebens noch nicht in der Lage ist, die männlichen Schwächen und Übel zu durchschauen, bedeutet die Analyse ihrer Tante fast eine Prophezeiung: Nicht nur wird die psychologische Wurzel der patriarchalen Gewalt analysiert, sondern auch deren Wirkung auf Medeas Schicksal. Aus der Figur der Kirke lässt sich bereits Medeas spätere Laufbahn herauslesen, in der sich Kirkes Erfahrung der ‚Verleumdung und Vertreibung‘<sup>1885</sup> wiederholt.

Anders als bei Haas, die Kirke als Schwester von Aietes präsentiert<sup>1886</sup>, ist sie bei Wolf die Schwester von Idya. Dadurch wird Kirke in die matriachale Linie bzw. die weibliche Genealogie eingeschrieben, denn Idya gilt als eine der Vertreterinnen des kolchischen Matriachats, das mit dem Leben und der Natur eng verbunden ist.<sup>1887</sup> Im Unterschied zu Idya, die die Patriarchalisierung von Kolchis hinnimmt und das Land nicht zusammen mit Medea verlässt, besitzt Kirke einen härteren Willen und einen wilderen Charakter, was sie Medea ähnlicher macht. Vor ihrem eigenen Auftritt wird zunächst ihr mythisches Bild geschildert, wobei die Reaktion der Argonauten auf ihren Namen die Folgen ihrer Mythisierung darlegt: Ihr ‚Ruf als Zauberin‘ (S. 107) ist ‚weit über ihre Insel hinausgedrungen‘ (S. 107), wo ‚es hieß, Kirke verzauberte Männer in Schweine‘ (S. 107). Die starke Wirkung dieses mythischen Bildes zeigt sich bei den Argonauten: Obgleich sie sich nach Absyrtos' Tod nach einer ‚Entsöhnung‘ (S. 106) sehnen, weigern sie sich beim Hören von Kirkes Namen, mit Jason und Medea zu ihr zu gehen (vgl. S. 107). Die Angst der Männer, die eines der Hauptthemen in Wolfs Roman darstellt,<sup>1888</sup> zeugt davon, wie weit verbreitet der schlechte Ruf Kirkes ist, und wie weit die Mythisierung der Frau zur Hexe gediehen ist. In der feministischen Literaturtheorie heißt es, die Frau tendiere in der männlichen

---

<sup>1884</sup> Vgl. Kapitel 4.1.4.

<sup>1885</sup> Aydin, Reflexionen über Entfremdungserscheinungen in Christa Wolfs *Medea. Stimmen*, S. 78.

<sup>1886</sup> Vgl. ebd.

<sup>1887</sup> Vgl. Kapitel 6.2.1.

<sup>1888</sup> Vgl. Lehnert, *Stimmen von Macht und Freiheit*, S. 300.

Literatur dazu, entweder als schuldloser Engel oder als schreckliche Dämonin mythisiert zu werden.<sup>1889</sup> Bei Kirke handelt es sich offensichtlich um den zweiten Fall, denn die Wahrheit des ‚Mythos Zauberin‘ verrät sie später beim Gespräch mit Medea – „es sei schon vorgekommen, daß sie eine Horde Männer als Schweine von der Insel gejagt habe, das, habe sie gedacht, könne ihnen vielleicht zu einem Funken Selbsterkenntnis verhelfen“ (S. 110). An dieser Stelle ist es klar, dass es sich bei Kirkes ‚Verzauberung der Männer in Schweine‘ nur um ein Gerücht handelt, das aus ihrer Allegorie der Männer mit „fehlende[r] Selbsterkenntnis“<sup>1890</sup> und der „Unterdrückung ihrer Natur“<sup>1891</sup> mit den Schweinen entstanden ist. Der Mythos der dämonisierten ‚bösen Frau‘ bildet also eine perfekte Projektionsfläche für die Ängste der Männer,<sup>1892</sup> wobei Kirkes starke, wilde und geheimnisvolle Gestalt mit der Feigheit und Leichtgläubigkeit der Argonauten kontrastiert. In Wolfs entmythoisierter Version, in der das Übernatürliche zugunsten des Realismuseffekts getilgt wird,<sup>1893</sup> besitzt Kirke keine Zauberkraft; an deren Stelle treten „ihre[.] Schlaueheit, ihre[.] Kenntnis der menschlichen Psychologie und der seelischen Bedürfnisse von Männern (und Frauen)“<sup>1894</sup>. Die ‚Entzauberung‘ von Kirke lässt sich zudem als eine Anti-Odyssee lesen,<sup>1895</sup> denn in der *Odyssee* dominiert die männliche Version der Geschichte. Der Bezug auf Odysseus erinnert wiederum an die *Dialektik der Aufklärung* und deutet somit auf die vorher erwähnte Patriarchatskritik hin.<sup>1896</sup>

Wolfs Kirke erscheint mit einem ähnlichen Aussehen wie in Haas’ Roman. Sie hat einen „wildem roten Haibusch“ (S. 107) und ein „zerklüftetes, furchterregendes Gesicht“ (S. 107), was zu ihrem mythischen Bild als Hexe passt. Bemerkenswert ist auch hier die Beschreibung des weiblichen Haars. Sowohl bei Haas als auch bei Wolf wird das Haar der Frauen zum Symbol der weiblichen Autonomie bzw. des

---

<sup>1889</sup> Vgl. Kapitel 2.2.1.

<sup>1890</sup> Georgopoulou, Antiker Mythos in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinos *Das siebte Gewand*, S. 133.

<sup>1891</sup> Ebd.

<sup>1892</sup> Vgl. ebd. Vgl. dazu auch Uysal-Ünalán, Mythenkorrektur und das Konzept vom ‚Humanum‘ in Christa Wolfs Roman „Medea. Stimmen“, S. 61: Medea wird später auch zur Projektionsfläche der Angst des korinthischen Volkes in Krisensituationen. Vgl. auch Paul, Schwierigkeiten mit der Dialektik, S. 227: „[D]as tradierte Bild der Medea enthält all das, was die westliche Zivilisation von sich weisen möchte [...] Zauberei, Hexenkunst, Barbarentum, eine in Raserei umkippende Leidenschaft, die der aufklärerischen Vernunft jegliche Huldigung verweigert, und schließlich und vor allem Mord.“ Zu Medea als Projektionsfläche der korinthischen Angst vgl. auch Siguan, Von Cassandra zu Medea: Christa Wolf (2), S. 81.

<sup>1893</sup> Vgl. Wilhelmy, Legitimationsstrategien der Mythosrezeption, S. 186, 189.

<sup>1894</sup> Wilke, Die Konstruktion der wilden Frau, S. 21.

<sup>1895</sup> Siguan betrachtet Wolfs *Kassandra* als eine „Anti-Ilias“ (vgl. Siguan, Von Cassandra zu Medea: Christa Wolf (2), S. 81).

<sup>1896</sup> Vgl. Paul, Schwierigkeiten mit der Dialektik, S. 234. Zur Ähnlichkeit zwischen Wolfs Jason und Odysseus von Horkheimer und Adorno vgl. Koskinas, Manifestationen der Psyche im spätesten Werk Christa Wolfs, S. 141-143.

„ununterdrückte[n] Lebendige[n]“<sup>1897</sup> gemacht. Während in Haas' Roman das Öffnen des zusammengebundenen Haares der Haremsfrauen das Erwachen ihres weiblichen Bewusstseins symbolisiert,<sup>1898</sup> gilt Medeas Wahl, „ihren wilden Haarbusch“ (S. 67) im Gegensatz zu den griechischen Frauen nicht zusammenzubinden, sondern „wie ein Banner“ (S. 77) durch die Stadt zu tragen, als Symbol ihres ungezügelmten und unabhängigen Willens. Dass sie später „ein Tuch um das Haar“ (S. 77) bindet, stellt hingegen einen erzwungenen Kompromiss gegenüber der patriarchalen Macht dar. In diesem Sinne trägt auch Kirkes wilder Haarbusch die symbolische Bedeutung von weiblicher Autonomie in sich, was sie Medea noch ähnlicher macht. Daneben weist die „flammend“ (S. 107) rote Farbe ihres Haares auch auf ihren Charakter hin, der sowohl Leidenschaft als auch Widerstandsbereitschaft enthält. Darüber hinaus trägt Kirke ein „weißes Gewand“ (S. 107); beim Entschönnungsritual kommen noch ein „weiße[s] Priesterinnenband um die Stirn“ (S. 107) und ein „Stab in d[er] Hand“ (S. 107) dazu, so dass Kirkes Gestalt mit dem Bild korrespondiert, das von ihr auf antiken Vasen zu sehen ist.<sup>1899</sup> Anders als ihr Aussehen, das nicht weit von ihrem mythischen Bild als böse Zauberin entfernt ist, weist Kirkes Kleidung auf ihre heilige Rolle als Priesterin hin, die über die Macht der Entschönnung verfügt. Dies erinnert an Wolfs Bemerkung über Medea, dass diese ursprünglich eine Göttin sei, mit der Degradierung der Göttinnen im patriarchalisierenden Göttersystem dann aber zur Priesterin und schließlich zur profanen Heilerin degradiert werde.<sup>1900</sup> Mit Kirkes dämonischem Aussehen und ihrer engelhaften Kleidung bzw. heiligen Tätigkeit weist Wolf auf die Kluft zwischen dem ‚Mythos Frau‘ und der Frau in der Realität hin und versucht, die Tötung der realen Frau durch den Mythos zu verhindern.<sup>1901</sup> Diese Kluft wird jedoch gegen Kirkes und Wolfs Willen immer kleiner, was an späterer Stelle näher erläutert werden wird.

Wie in Haas' Roman wohnt Kirke auf einer isolierten Insel, deren Name jedoch nicht genannt wird. Kirke wohnt „mit einer Schar von Frauen“ (S. 107) in einer „Ansammlung von Holzhäusern im Innern der Insel“ (S. 107); nach Medeas Erinnerung lebt sie dort schon „seit vielen Jahren“ (S. 107). Bei Kirkes Insel handelt

<sup>1897</sup> Georgopoulou, *Antiker Mythos* in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinus *Das siebte Gewand*, S. 112.

<sup>1898</sup> Vgl. Kapitel 4.2.4.

<sup>1899</sup> Vgl. z. B. das Bild in Schneider/Seifert, *Sphinx – Amazone – Mänade*. Bedrohliche Frauenbilder im antiken Mythos, S. 62.

<sup>1900</sup> Vgl. Kapitel 6.1.2. Vgl. dazu auch Voss, *Projektionsraum Mythos* bei Christa Wolf, S. 213.

<sup>1901</sup> Vgl. Kapitel 2.2.1.

es sich um einen utopischen Ort ähnlich zu demjenigen Aiaias in Haas' Roman ist:<sup>1902</sup> Dass der Name der Insel nicht genannt wird, deutet ihre Losgelöstheit vom realen Raum an; auch der Zeitfluss scheint hier verschwommen zu sein, denn Medea bekommt bei Kirke ein seltsames Zeitgefühl: „Einen Lidschlag lang lebte ich ein Leben an ihrer Seite, auf dieser Insel, unter diesem göttlichen Licht“ (S. 109). Indem Medea in einem Augenblick der subjektiven Wahrnehmung ein ganzes Leben bei Kirke imaginiert, beschreibt sie die Zeitlosigkeit auf Kirkes Insel. Diese bildet zusammen mit der Raumlosigkeit das Kennzeichen des Matriarchats, von dem auch das matriarchale Kolchis und die Insel Aiaia in Haas' Roman geprägt sind.<sup>1903</sup> Aber wie Wolf die destruktive Seite Kirkes weglässt, werden auch der matriarchalen Utopie Kirkes in ihrem Roman die negativen Elemente genommen, die noch in Haas' Version zu finden sind.<sup>1904</sup> Hier liegt das einzige Negative dieser Utopie nicht in ihrer Gegenwart, sondern in ihrer Vergangenheit und Zukunft. Was die Vergangenheit betrifft, lässt sich die Gründung der Utopie auf Kirkes Erlebnisse zurückführen, die deutliche Parallelen zu Medeas Erlebnissen vor ihrer Flucht aufweisen. Ebenso sagt die Zukunft der Utopie, derzufolge Kirke und ihre Anhängerinnen weiter isoliert bleiben und gegenüber der böartigen Mythisierung ohnmächtig sind, das Schicksal von Medea und ihren Landsleuten vorher: Berücksichtigt man das Ende des Romans, an dem Medea und die das korinthische Massaker überlebenden Kolcherinnen in die Berge fliehen und dort ein isoliertes, hoffnungsloses Leben führen (vgl. S. 235-236), lässt sich darin eine Wiederholung von Kirkes Schicksal erkennen, was auch als Metapher für das sich ewig wiederholende Schicksal der unterdrückten Frauen im Patriarchat angesehen werden kann.<sup>1905</sup>

Die dunkle Vergangenheit und Zukunft der weiblichen Utopie überlagern sich im Gespräch zwischen Kirke und Medea, als sich herausstellt, dass beide Frauen das gleiche Schicksal verbindet. In Kirke sieht Medea ihre eigene Vergangenheit und Zukunft als Opfer des Rufmordes und als ohnmächtige Widerstandskämpferin gegen die Patriarchalisierung:

[S]ie gab mir das Gefühl, daß sie meine Vorläuferin, ich ihre Nachfolgerin war, denn auch

---

<sup>1902</sup> Vgl. Kapitel 4.1.4.

<sup>1903</sup> Vgl. Kapitel 4.1.1, 4.1.4.

<sup>1904</sup> Vgl. Kapitel 4.1.4.

<sup>1905</sup> In der Büchner-Preis-Rede spricht Wolf vom Schicksal der Frau in der Männergesellschaft: „Sie läßt sich vergewaltigen. Prostituierten. Einsperren. Verrückt machen. Läßt sich [...] schinden, ausbeuten [...] läßt sich ihr Geschlecht weganalisieren. Verfängt sich in den Netzen der Ohnmacht“ (Wolf, Büchner-Preis-Rede, S. 326).



sie war vertrieben worden, als sie mit ihren Frauen ernsthaft gegen den König und seinen Hofstaat auftrat, sie hetzten die Leute gegen Kirke auf, lasteten ihr Verbrechen an, die sie selbst begangen hatten, und brachten es fertig, ihr den Ruf einer bösen Zauberin anzuhängen, ihr alles Vertrauen zu entziehen, so daß sie nichts, gar nichts mehr tun konnte (S. 108).

Durch Kirkes Erzählung wird klar, dass der Ursprung ihrer Mythisierung und Dämonisierung nicht in den Ängsten der männlichen Besucher liegt, sondern in der Verleumdung der patriarchalen Herrscher, die ihr den „Ruf einer bösen Zauberin“ (S. 108) anhängen. Da Kirke bereits seit vielen Jahren in Verbannung lebt und die Amtszeit von Aietes bis zu Absyrtos' Tod nur vierzehn Jahre beträgt, könnte es sein, dass es sich bei dem König, dem Kirke entgegentritt, um einen anderen König als Aietes handelt. Dies weist darauf hin, dass die Patriarchalisierung von Kolchis bereits vor Aietes begonnen hat; mit Aietes erreicht sie nur ihren Höhepunkt, denn Kirke erwähnt kein Menschenopfer wie das an Absyrtos, das der damalige König zur Bestätigung seiner Macht fordert. Doch die Ohnmacht der Frauen gegenüber den Verbrechen und der Verleumdung im Prozess der Patriarchalisierung ist bei Kirke und Medea gleich – indem Kirke findet, dass sie „gar nichts mehr tun“ (S. 108) kann, schließt sie sich trotz ihres starken Charakters der Reihe von Frauenopfern an, die entmachtet wurden und wie Medea die patriarchalisierte Heimat verlassen müssen, in der Hoffnung, ihre Utopie anderswo leben zu können. Beide enden jedoch in einem isolierten und hilflosen Zustand, in dem sie dem Rufmord und der Dämonisierung ausgesetzt sind. Während Medeas Zuflucht in den Bergen überhaupt nicht als Utopie betrachtet werden kann, lässt sich Kirkes Insel als eine ‚gezwungene‘ und passive Utopie betrachten, in der die Bewohnerinnen ihr eigenes Schicksal nicht mehr bestimmen können.

Auch Kirkes Tätigkeit als Heilerin weist auf ihre Ähnlichkeit mit Medea hin – beide Frauen sind Heilerinnen auf doppelter Ebene. Sie heilen nicht nur die physischen Krankheiten, sondern versuchen, auch die geistigen Krankheiten zu heilen, vor allem diejenigen der Männer. Beide verlieren jedoch schließlich ihre Fähigkeit – oder vielmehr ihre Möglichkeit – zu heilen. So wenden sich die korinthischen Patienten nach der Verbreitung des Gerüchts über Medeas Brudermord nicht mehr an sie (vgl. S. 74-75), während Kirkes „letzte Heilung“ (S. 108) die Geburtshilfe bei Idya ist. Zuerst gelingt es ihr, „mit ihren schmalen kräftigen Händen“ (S. 108) den „unter der Geburt beinahe erstickt[en]“ (S. 108) Absyrtos herauszuholen, dann versucht sie, Idya vor der Verblutung zu retten:

Der Mutter Lebenswille sei fast erloschen gewesen, da habe sie, Kirke, ihr dich auf die Brust gelegt, ein winziges Bündel, und sie angeschrien, dieses Kind werde sterben, wenn sie, die Mutter, verblute. Nach kurzer Zeit hörte die Blutung auf. Dein Tod, Bruder, ging ihr nahe. Kolchis hatte sie aufgegeben (S. 108-109).

Kirkes Rettung der Mutter und des Sohnes weist deutlich auf ihre weibliche Rolle als Lebenshüterin hin,<sup>1906</sup> die durch die Geburt, also die Wegbereitung für das neue Leben in die Welt, noch verstärkt ist. Bemerkenswert ist dabei auch Kirkes Verbindung mit dem Blut, das sich zugleich auf das Leben und auf Gewalt und Tod bezieht: Beim Entsühnungsritual bespritzt sie Jason und Medea „mit dem Blut eines frisch geschlachteten Ferkels und murmelte dazu den Spruch, Blut soll von Blutschuld reinigen“ (S. 108). Bei der Geburt von Absyrtos verhindert sie hingegen, dass Blut fließt. Kirkes Verbindung mit Absyrtos beruht nicht nur auf der Blutverwandtschaft zwischen Tante und Neffe, sondern auch auf einer gewissen Art von Mutterschaft, die durch die Lebensrettung des Säuglings entstanden ist. Die Verbindung zwischen den beiden lässt sich also als eine matriachale Verbindung verstehen. Mit Absyrtos' Tod ist Kirkes Verbindung mit dem verschwindenden kolchischen Matriarchat durchtrennt worden, was sie und ihre Utopie in der lebensverachtenden und -zerstörenden Welt des Patriarchats noch mehr isoliert. Mit der endgültigen Zerstörung der Hoffnung auf Kolchis' Rückkehr zum Matriarchat vollendet sich Kirkes Entmachtung; dies gilt als ein wichtiger Faktor, der sie weiter zu ihrem mythischen Bild treibt und ihr reales Selbst allmählich verschwinden lässt (vgl. S. 110). Auf diese Weise vollzieht sich die von Wolf bereits bei ihrem Cassandra-Projekt erwähnte „Umdeutung der einst unberührbaren Frau in ein Ungeheuer“<sup>1907</sup> – „ein Bild, das andre von ihr sich machen, wird ihr untergeschoben: der entsetzliche Vorgang der Versteinerung, Verdinglichung am lebendigen Leib“<sup>1908</sup>.

Neben der physischen Heilung spielt Kirke auch die Rolle der geistigen Heilerin, die Einsicht hat in die Ursache der männlichen Gewalt. In dieser Hinsicht gilt sie als Medeas Lehrerin und Vorläuferin – auf der physischen Ebene lehrt sie Medea alle Mittel, die zur Lebensrettung verwendet werden können (vgl. S. 108); auf der geistigen Ebene gibt sie Medea ihre Kenntnisse über die Schwächen der Männer weiter, die zur ewigen Wiederkehr von Gewalt und Verbrechen im Patriarchat führen.

---

<sup>1906</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2.

<sup>1907</sup> Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. Cassandra, S. 81.

<sup>1908</sup> Ebd., S. 148.

Vor dem Anfang ihres Gesprächs lässt sie Medea und Jason „aus verschiedenen Bechern trinken“ (S. 108), so dass Jason einschläft und Medea „hellwach“ (S. 108) bleibt. Dies deutet nicht nur darauf hin, dass Kirke den Mann aus dem Gespräch über seine Übel ausschließen möchte, sondern es lässt sich auch als Metapher interpretieren: Die Männer (vertreten durch den eingeschlafenen Jason) sind blind gegenüber ihren Schwächen und Ängsten, weil sie zu keiner Selbsterkenntnis erlangen. Kirke möchte deshalb, dass Medea den Männern „zu einem Funken Selbsterkenntnis“ (S. 110) verhilft, während Medea Akamas später vorwirft, „seine Selbstverblendung hinder[e] ihn, irgend jemanden zu kennen, am wenigsten sich selbst“ (S. 189). In ihrem Aufsatz über Maxie Wander konstatiert auch Wolf selbst, „[d]er Mann ‚brauch[e] einen neuen Spiegel“<sup>1909</sup>. Die Frauen (vertreten durch die hellwache Medea) sind also nicht nur mit sich selbst, sondern auch mit den sich unbewussten Männern und ihren Schwächen konfrontiert. So erklärt Kirke die männliche Neigung zur Gewalt und Zerstörung mit der Schwäche der Männer, deren Selbstverblendung und deren Angst, Schuld zu tragen. Viele Männer kommen zu ihrer Insel, um eine Frau zu suchen,

die ihnen sagt, daß sie an nichts schuld sind; daß die Götter, die sie zufällig anbeten, sie in ihre Unternehmungen hineintreiben. Daß die Spur von Blut, die sie hinter sich herziehen, zu ihrem von den Göttern bestimmten Mannsein gehört. Große schreckliche Kinder, Medea (S. 109).

In Kirkes Augen gleichen die gewalttätigen Männer also Kindern, die zwar zerstört und getötet haben, aber keine Verantwortung für die Taten übernehmen wollen. Stattdessen suchen sie nach Vorwänden, die sie von ihrer Schuld freisprechen. Diese Vorwände finden sie entweder in sich selbst, wodurch die Gewalt durch die geschlechtliche Prägung („Mannsein“ (S. 109)) legitimiert wird, oder aber sie laden ihre Ängste und Verzweiflung infolge der Taten auf andere Leute,<sup>1910</sup> z. B. auf die Frauen: „Verzweiflung ertragen sie alle nicht, zum Verzweifeln haben sie uns abgerichtet, einer muß ja trauern, oder eine“ (S. 109). Es gibt zahlreiche Beispiele für diese Verantwortungslosigkeit bzw. Unmündigkeit; eines davon ist die Reaktion der Argonauten auf Absyrtos' Tod: Um ihr eigenes Leben zu retten, versuchen sie, Jason und Medea zu einer Entsühnung zu überreden, denn sowohl für Absyrtos' Tod als

---

<sup>1909</sup> Wolf, *Berührung*, S. 199.

<sup>1910</sup> Arnds weist auf eine ähnliche Position in der *Dialektik der Aufklärung* hin, derzufolge die Antisemiten unter dem Einfluss des männlichen Prinzips ihre eigene Schuld auf die Juden verlagern (vgl. Arnds, *Christa Wolf's Medea in a Contemporary Context*, S. 426).

auch für die Flucht des Paares aus Kolchis gelte es, die Götter zu „beruhigen“ (S. 106). Dabei handelt es sich nicht nur um egoistische Feigheit, sondern auch um eine Instrumentalisierung der Götter für das menschliche Interesse im Sinne von Horkheimer und Adorno.<sup>1911</sup> Ein anderes Beispiel ist die Leichtgläubigkeit des korinthischen Volkes bezüglich der vom Palast erfundenen Lüge, dass die verschwundene Iphinoe nicht ermordet, sondern „glücklich verheiratet“ (S. 132) worden ist. Denn diese Lüge entspricht dem „geheimen Wunsch“ (S. 132) der Korinther, dass sie sich von der kollektiven Schuld an Iphinoes Tod befreien können: Die Lüge „erleichter[t] den Korinthern das Herz, sie schmelzen ihren bösen Verdacht und ihr Schuldgefühl und ihre Trauer um in eine süße Sehnsucht“ (S. 132). Die gleiche Unmündigkeit wird auch Jason von Kirke prophezeit, denn er wird sich der Männerwelt anpassen müssen, „[d]as Übel sitzt schon in ihm“ (S. 109). Im Roman erweist Jason sich tatsächlich als schwacher und mittelmäßiger Mann, ein „Anti-Held“<sup>1912</sup> und ein Versager<sup>1913</sup>, der bei der Verfolgung seiner eigenen Interessen dem Untergang seiner Frau einfach zusieht (vgl. Kapitel 2, 9). Da die Männer auf diese Weise immer Entschuldigung finden können, haben sie keine Vorbehalte, weitere Gewalttaten auszuüben, was schließlich die Zukunft der Menschheit begraben wird, so Kirke: „Wenn sie nur noch von Schlachtenlärm und Geheul und dem Wimmern der Niedergeschlagenen erfüllt sein würde, dann bliebe sie einfach stehen, die Erde, meinst du nicht“ (S. 109). Kirkes Prophezeiung des Weltuntergangs findet ihr Echo in Medeas Verkündung vor ihrer Verbannung, „Korinth werde untergehen“ (S. 224). – Wolf sieht in der sich wiederholenden Zerstörung und Gewalt im Patriarchat keine Zukunft für die Menschheit und drückt ihre Verzweiflung darüber aus, indem sie ihre Frauenfiguren – Kirke, Medea und Cassandra – verzweifeln lässt.

Im Vergleich zu dieser Verzweiflung ist die Hoffnung so winzig wie eine Illusion: Als Medea Kirke bittet, bei ihr in der weiblichen Utopie zu bleiben, lehnt Kirke dies ab, weist Medea jedoch an, bei den Menschen zu bleiben und ihre Hoffnung zu behalten, sie zu verändern und dadurch die Welt vor der Gewalt und Zerstörung bewahren zu können, denn Medea sei

---

<sup>1911</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>1912</sup> Voss, Projektionsraum Mythos bei Christa Wolf, S. 216. Vgl. dazu auch Berger, Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs, S. 151ff.

<sup>1913</sup> Vgl. Dakova, Nadeshda: Ausgrenzung und Dämonisierung als Herrschaftsmechanismen des Patriarchats. Christa Wolfs Roman „Medea. Stimmen“. In: Germanica. Jahrbuch für deutschlandkundliche Studien. 7. Jahrgang, 2000, Sofia, S. 135-150, hier: S. 139.

eine von denen, die inmitten dieser Leute leben, die erfahren müßten, woran wir wirklich mit ihnen sind, und die versuchen müßten, ihnen die Angst vor sich selber zu nehmen, die sie so wild und gefährlich mache. Und sei es nur bei diesem einen da, dem Jason (S. 110).

Durch diese „pädagogische Aufgabe“<sup>1914</sup> betrachtet Kirke Medea also im gewissen Sinne als Hoffnungsträgerin, die durch ihre weibliche Überlegenheit den Zerstörungswahn der Männer neutralisieren und sie von den Schmerzen und Ängsten des Lebens befreien und zur Ruhe bringen soll.<sup>1915</sup> Dabei wird erneut betont, dass die Neigung zur Gewalt sich auf die Angst der Männer vor sich selbst zurückführen lässt, also auf ihre Weigerung, sich die eigene Schwäche und Schuld einzugestehen und dafür Verantwortung zu übernehmen. Um die Männer aus dem Labyrinth dieser „selbstverschuldeten Unmündigkeit“<sup>1916</sup> zu führen, ist nach Wolfs Ansicht die Mithilfe der Frauen unentbehrlich. Die Frauen sollen dabei die Rolle der Ariadne spielen, die mit dem „Lebensfaden“<sup>1917</sup> den männlichen Helden „aus der Finsternis“<sup>1918</sup> der Selbstverblendung und Gewalt führt. Steigerwald sieht in dieser Aufgabe „eine spezifisch weibliche Form von Aufklärung“<sup>1919</sup>, die als „Aufklärung über den Menschen für den Menschen“<sup>1920</sup> der männlichen Aufklärung gegenübergestellt ist und deren Entstellung korrigieren soll.

Diese utopische Hoffnung Wolfs bzw. Kirkes erweist sich im Roman allerdings als eine unrealisierbare Illusion, denn erstens ist die „weibliche Aufklärung“<sup>1921</sup> auf die weibliche Elite beschränkt, was den Roman bzw. die Medea-Figur zu einem „Auslaufmodell eines elitären Feminismus“<sup>1922</sup> macht. Die Neigung zur „Flucht in die Utopie“<sup>1923</sup> und zur Entfernung von der Realität trägt keineswegs zu einer allgemein weiblichen Aufklärung bei.<sup>1924</sup> Zweitens ist Theseus – als Vertreter der Männer im Allgemeinen – trotz Ariadnes Hilfe nicht in der Lage, den Minotauros „in sich selbst“<sup>1925</sup> zu besiegen und sich aus seiner Unmündigkeit zu befreien. Stattdessen laden die Männer ihre Schuld auf die Frauen und machen sie zur

---

<sup>1914</sup> Umbach, Sprache und Selbstbewusstsein in Christa Wolfs „Medea – Stimmen“, S. 289.

<sup>1915</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2.

<sup>1916</sup> Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? Potsdam: Stuhr'sche Buchhandlung 1845 [1784], S. 1.

<sup>1917</sup> Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 17.

<sup>1918</sup> Ebd.

<sup>1919</sup> Steigerwald, Flucht und Vertreibung der „Barbarin aus dem Osten“, S. 291.

<sup>1920</sup> Ebd.

<sup>1921</sup> Ebd., S. 293.

<sup>1922</sup> Ebd.

<sup>1923</sup> Ebd., S. 297.

<sup>1924</sup> Vgl. ebd.

<sup>1925</sup> Wolf, Von Cassandra zu Medea, S. 17.

Projektionsfläche ihrer eigenen Ängste.<sup>1926</sup> Im Vergleich zur Gewalt – dem „charakteristischste[n] Ausdruck patriarchaler Sprache“<sup>1927</sup> – bleibt das „weiblich Gesehene, Geschriebene und Gesprochene [...] wirkungslose Sprache“<sup>1928</sup>. In dieser Hinsicht gilt Kirke wiederum als Medeas Vorläuferin, da sie sich allmählich dem mythischen Bild, das die patriarchalen Verleumdungen von ihr entwerfen, annähert und dazu tendiert, ihr reales Ich zu verlieren und in den Mythos der ‚bösen Zauberin‘ überzugehen. So wird die vorher erwähnte Kluft zwischen Mythos und Wahrheit immer kleiner, bis das weibliche Opfer in der Realität vollständig von dem Mythos ‚getötet‘ wird.<sup>1929</sup>

Weißt du was, Medea, sagte Kirke zu mir, weißt du, was ich glaube? Ich werde mit der Zeit wirklich böse werden. Nach und nach werde ich böse werden und nur noch fluchend am Ufer stehen und keinen mehr auf die Insel lassen, es läuft ja die ganze Bosheit und Gemeinheit und Niedertracht, die sie über mich ausschütten, nicht einfach wie Wasser an mir ab (S. 110).

Mit diesen Worten erzählt Kirke von der Vollendung ihrer Mythisierung und der entstellenden Auswirkung des Rufmordes: Anders als die übliche Vorstellung des Lesers, dass starke Frauen wie Kirke und Medea immer gegen die böartige Verleumdung ankämpfen und ihre weibliche Autonomie gegen die patriarchale Unterdrückung verteidigen können, zeigt Kirkes Vorhersage ihrer Zukunft, dass die Kräfte der Frauen gegen die Mythisierung durch das Patriarchat immer noch zu schwach sind; unter dem Druck der Mythisierung bzw. der Bedürfnisse des Volkes nach einem Mythos können sie weder ihr (äußeres) Schicksal bestimmen noch ihre (innere) Identität bewahren. So wird Kirke wirklich „böse werden“ (S. 110) und dadurch ihrem mythischen Selbst ähnlich; indem alle sie für ihr mythisches Bild halten, geht ihr reales Selbst als lebensbewahrende Heilerin in den Mythos von der männerfeindlichen Zauberin über. Dass sie schließlich „keinen mehr auf die Insel lassen“ (S. 110) und daher den Heilungsanspruch der Männer ablehnen wird, weist auf ihre Niederlegung der Rolle als geistige Heilerin hin – mit der Mythisierung verschwindet die Heilerin Kirke; was bleibt, ist nur die Zauberin in den männlichen

---

<sup>1926</sup> Vgl. Kapitel 2.2.1. Vgl. dazu auch Tabah, Entmythologisierung und Re-Mythisierung in Christa Wolfs *Medea*, S. 115: „Medea erschien Wolf mehr als jede andere mythische Frauengestalt als Inkarnation jenes ‚angstmachenden weiblichen Elements‘, auf welches das patriarchalische Imaginäre das ausgeschaltete ‚Andere‘ der herrschenden Rationalität projiziert hat“.

<sup>1927</sup> Jurgensen, Manfred: Die „Wolf-Kassandra-Stimme“. Christa Wolfs mythologisierendes Erzählen. In: Schmidt, Christa Wolf, S. 61-71, hier: S. 67.

<sup>1928</sup> Ebd.

<sup>1929</sup> Vgl. ebd.

Epen. Ihr letztes Bild, „nur noch fluchend am Ufer [zu] stehen“ (S. 110), lässt sich als Parallele zu Medeas Ende betrachten, die – als sie aus Korinth vertrieben wird und alles verloren hat – nur noch bösartige Flüche ausstoßen kann: „Was bleibt mir. Sie verfluchen. Fluch über euch alle. [...] Ein gräßliches Leben komme über euch und ein elender Tod. Euer Geheul soll zum Himmel aufsteigen und soll ihn nicht rühren. Ich, Medea, verfluche euch“ (S. 236). Mit dem letzten Bild als fluchende Kindsmörderin wiederholt Medea Kirkes Schicksal und wird ihrem vom korinthischen Patriarchat erfundenen mythischen Selbst ähnlich, das schließlich durch die patriarchalen Überlieferungsmechanismen dogmatisiert wird.<sup>1930</sup> Diese mythische Gestalt der Frau nennt Wolf „das falsche Bild“<sup>1931</sup> und „die Neben-Frau“<sup>1932</sup>, die an die Stelle der realen Frau tritt. Wie Kirke wird die reale Medea durch den Mythos ermordet – ein Ende, das bereits am Anfang ihrer Reise angedeutet wird. Medeas Begegnung mit Kirke lässt sich in diesem Sinne als eine Begegnung mit ihrem zukünftigen Ich deuten. Das gemeinsame Schicksal der beiden Frauen schildert Wolf bereits in ihrer früheren Konzeption des Romans: Dort will Medea ihren „guten Blick“<sup>1933</sup> vor Kirke „mit dem bösen Blick“<sup>1934</sup> bewahren, scheitert jedoch schließlich daran. Ihr Schicksal korrespondiert wiederum mit dem der Cassandra, „deren Schicksal vorformt, was dann, dreitausend Jahre lang, den Frauen geschehen soll: daß sie zum Objekt gemacht werden“<sup>1935</sup>.

### 6.3 Von Kolchis nach Korinth: Verweigerung der Assimilation

#### 6.3.1 Konfrontation der Argonauten mit den Kolchern als Zusammenprall zwischen zwei Zivilisationen

Wie Haas wählt Wolf die Ankunft der Argonauten in Kolchis als Moment des Zusammenpralls zwischen der matriarchalen und patriarchalen Kultur. Zwar befindet sich das Kolchis in Wolfs Version bereits auf der Schwelle zwischen Matriarchat und Patriarchat, aber es gibt dort noch genug matriarchale Relikte, die in den Augen der

<sup>1930</sup> Vgl. Kapitel 6.3.5, 6.4.

<sup>1931</sup> Wolf, Böhner-Preis-Rede, S. 327.

<sup>1932</sup> Ebd.

<sup>1933</sup> Wolf, Christa: Tagebuchnotizen vom 28. Oktober, 7., 11., 19. November 1992. In: Hochgeschurz, Christa: Wolfs Medea, S. 38-39, hier: S. 38.

<sup>1934</sup> Ebd.

<sup>1935</sup> Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. Cassandra, S. 86.

Argonauten mit griechischer patriarchaler Abstammung fremd, unverständlich und sogar barbarisch erscheinen.

Wie schon Haas die Motive der Argonautenfahrt, in der sich die kollektive Erfahrung der Kolonisation und der Ausdehnung der griechischen Zivilisation widerspiegeln,<sup>1936</sup> auf der politischen und finanziellen Ebene entmythisiert bzw. kritisiert,<sup>1937</sup> befolgt Wolf eine ähnliche Strategie, indem sie die mythischen Figuren „aus dem Mythos in die (gedachten) sozialen und historischen Koordinaten“<sup>1938</sup> zurückführt. Vor das 10. Kapitel des Romans stellt sie ein Zitat von Dietmar Kamper, das die Sinnlosigkeit der Argonautenfahrt durch die Resignation Leukons gegenüber den patriarchalen Verbrechen andeutet. Diese Sinnlosigkeit „korrespondiert mit der Zwecklosigkeit des Trojanischen Krieges in *Kassandra*, der um ein Phantom geführt wird“<sup>1939</sup>, und zerstört somit das „Bild der abenteuernden starken Männer“<sup>1940</sup> der Heldengeschichte:

In gewisser Hinsicht gleicht der Planet der Argo:  
ziellos, mit nebensächlichem Auftrag,  
ausgesetzt den endlichen Abenteuern der Zeit (S. 221).

Bereits mit der Bezeichnung als „nebensächliche[r] Auftrag“ (S. 221) wird das männliche Heldentum dekonstruiert, das in der tradierten Version des Argonautenmythos stark gepriesen wird. Diese Dekonstruktion konkretisiert Wolf im ersten Monolog Jasons, dessen Stellung als Leiter der Fahrt die Glaubwürdigkeit der aus seiner Perspektive erzählten Argonautengeschichte erhöht. Wie bei Haas wird der Argonautenfahrt, die noch vor der Odyssee stattfindet und daher als „erste Abenteuerfahrt“<sup>1941</sup> gilt, hier ihr mythischer Glanz fast völlig geraubt; an die Stelle der mythischen Motive treten machtpolitische und eigennützige, an die Stelle der Heldentaten treten Mut- und Ratlosigkeit. So beruht Jasons Sehnsucht nach dem Goldenen Vlies rein auf dessen praktischem Nutzen: Er sucht das Vlies, um den Thron von Jolkos zu erringen. Dieser Grund wird bereits in der tradierten Version des

---

<sup>1936</sup> Vgl. Krüger, Sebastian: Medeas ‚Blutspur‘. Der Medea-Mythos im Dienst kolonialistischen Denkens und Christa Wolfs Bruch mit dem Rezeptionsdogma. In: Stillmark, Hans-Christian (Hrsg.): *Worüber man (noch) nicht reden kann, davon kann die Kunst ein Lied singen. Texte und Lektüren. Beiträge zur Kunst-, Literatur- und Sprachkritik.* Frankfurt a. M.: Lang 2001, S. 177-193, hier: S. 177.

<sup>1937</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1. Vgl. dazu auch Gottwald, *Der Mythos nach der Wende*, S. 75.

<sup>1938</sup> Wolf, *Voraussetzungen einer Erzählung. Kassandra*, S. 111.

<sup>1939</sup> Gottwald, *Der Mythos nach der Wende*, S. 75.

<sup>1940</sup> Ebd.

<sup>1941</sup> Gutjahr, *Zu Christa Wolfs Medea Stimmen* und Botho Strauß' *Ithaka*, S. 356.



Mythos genannt,<sup>1942</sup> wird aber von Wolf durch Jasons Beschämung weiterhin entheroisiert und trivialisiert. Als Medea Jason fragt,

warum ich ein starkes Schiff mit fünfzig Rudern und einem hohen Segelmast hatte bauen lassen, es mit den edelsten Söhnen meines Landes besetzt hatte und mit ihm durch unser vertrautes Mittelmeer, durch eine hochgefährliche Meerenge in das wilde bedrohliche Schwarze Meer gefahren war, hierher in das düstere Kolchis, wo die Toten an den Bäumen hingen, nur um ein simples Widderfell zu holen, [...] (S. 50-51)

versucht dieser zuerst, sich mit erhabenen Vorwänden zu verteidigen, z. B. dem Gastgeschenk und der Geschichte seiner Vorgänger. Schließlich muss er jedoch gestehen, dass es bei dem kühnen Abenteuer allein um Macht geht: „[A]ll die hohen und zwingenden Gründe schrumpften auf die etwas klägliche Tatsache, daß meine Nachfolge auf den Thron von Jolkos an den Besitz dieses Vlieses geknüpft worden war“ (S. 51). Durch Jasons Beschämung gelingt es Medea, den Mann wenigstens ein Mal zu der von ihm verweigerten Selbsterkenntnis<sup>1943</sup> zu bringen und in diesem Moment die Motive der heldenhaften Fahrt zu entheiligen. Eine weitere Entheiligung wird vollzogen, als Jason seine Ankunft in Kolchis mit der Sicherung seines „Nachruhm[s]“ (S. 46) verbindet. Der Leiter der Argonautenfahrt verfolgt also praktische und eigennützige Ziele, zuvorderst Macht und Ruhm, was als typisches Streben der Männer gilt.<sup>1944</sup> Zudem sind Jason und seine Männer von Mut- und Ratlosigkeit gekennzeichnet, was ihrem vermeintlichen Heldentum im tradierten Mythos widerspricht: Bereits während der Fahrt nach Kolchis ist bei den Argonauten „der Trieb umzukehren übermächtig geworden“ (S. 45); nicht die Entschiedenheit zum Heldentum, sondern triviale Motive verbieten den Männern die Flucht: „[N]ur die Scham voreinander und vor denen, die uns hämisch zu Hause empfangen würden, hatte uns bei der Stange gehalten“ (S. 45). Als Aietes ihnen später unmögliche Aufgaben zum Erringen des Vlieses stellt, geraten die Argonauten in völlige Ratlosigkeit, während Jason selbst nur mit sinnloser Gewalt reagieren möchte:

Ich suchte die Blicke meiner Männer, Ratlosigkeit bei allen. Am liebsten wäre ich aufgesprungen, hätte den Tisch umgekippt und wäre gegangen. Aber wir waren hoffnungslos in der Minderzahl (S. 56).

Dass die Argonauten das Problem entweder mit passiver Hilflosigkeit oder mit ihrem

---

<sup>1942</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>1943</sup> Vgl. Kapitel 6.2.4.

<sup>1944</sup> Vgl. Kapitel 6.1.1.

Anspruch auf Gewalt zu lösen versuchen, zeugt von dem tatsächlichen Unvermögen der mythischen Helden und weist somit auf die Differenz zwischen Mythos und Realität hin. Ihre Reaktion bildet einen Kontrast zur klugen und ruhigen Lösung von Medea und Lyssa, die einen wesentlichen Beitrag zum Erringen des Vlieses leisten und eigentlich die Heldenrolle der Männer einnehmen (vgl. S. 56-57, 65). Das Unvermögen des männlichen Helden im Vergleich zur Frau spiegelt sich auch in Jasons letzten Satz seines Monologes wider: „Was soll ich bloß tun. Nur sie, Medea, könnte mir raten“ (S. 69). Indem Wolf den Leser hinter den mythischen Glanz der männlichen Helden blicken lässt, lehnt sie die dogmatisierte Stellung der patriarchalen Mythenversion ab und schafft Raum für ein alternatives Erzählen.<sup>1945</sup> Der Kontrast zwischen dem heldenhaften Schein und dem schwachen, unfähigen Innen der Argonauten löst ihre Überlegenheit gegenüber den kolchischen ‚Barbaren‘ auf und bringt den Leser dazu, die allein aus der patriarchalen Perspektive erzählte Geschichte um die Begegnung zwischen zwei Kulturen zu hinterfragen.

Diese Begegnung beginnt in dem Moment, als die Argonauten in Kolchis anlanden. Wie bei Haas wird zunächst die kolchische Natur beschrieben und von den Argonauten als ‚gewöhnliche‘ Landschaft wahrgenommen: „Der Fluß, die Ufer, das Gelände ringsum, eine mit lichtem Mischwald bestandene Hügelandschaft, kamen uns recht gewöhnlich vor, unterwegs hatten wir Eindruckvolleres gesehen“ (S. 46). Die Üppigkeit der kolchischen Natur weist wie in Haas' Roman auf die matriachale Prägung von Kolchis hin,<sup>1946</sup> wo die Natur noch in ihrem ursprünglichen Zustand vorhanden und wenig von den Menschen beeinflusst worden ist. Aus der Perspektive der Argonauten wird die kolchische Natur jedoch mit einem apathischen, unbeeindruckten Ton geschildert, was andeutet, dass die Männer mit patriarchalen Hintergründen kein Interesse daran haben, die fremde, matriachale Kultur kennenzulernen. Ihre kulturellen Vorurteile werden später durch Jasons verächtliche Abwertung von Kolchis als „barbarische[s] Land“ (S. 46) mit „barbarische[n] Sitten“ (S. 46) untermalt; in der Figur des Jason ist die Perspektive des Kolonisators folglich deutlich zu erkennen.<sup>1947</sup> Für die Argonauten, die von ihrer kulturellen Überlegenheit überzeugt sind und in Kolchis nur den Ort für die Realisierung ihrer

---

<sup>1945</sup> Herwig Gottwald ist jedoch der Ansicht, dass „,[d]ie‘ männliche Heldengeschichte, die sich auf die antiken Texte berufen will, [...] das Konstrukt zeitgenössischer pazifistischer, feministischer, ökologischer, sich ‚alternativ‘ präsentierender Interessenprojektionen“ (Gottwald, *Der Mythos nach der Wende*, S. 82) ist.

<sup>1946</sup> Vgl. Kapitel 4.1.1, 4.2.1.

<sup>1947</sup> Vgl. Wilke, *Die Konstruktion der wilden Frau*, S. 17.

opportunistischen Träume sehen, kann die kolchische Natur nur enttäuschend sein. Die tatsächlichen Gegebenheiten in Kolchis, das von ihnen als das „Wunderland“ (S. 45), als das „ersehnte Land“ (S. 46) imaginiert wurde, führt bei ihnen nicht nur zu „Enttäuschung“ (S. 46), sondern bald auch zu einem kulturellen Schock, der vor allem durch vier Aspekte zum Ausdruck kommt: 1.) die kolchische Bestattungssitte, die bereits in Kapitel 6.2.1 analysiert wurde. Beim Anblick der in den Bäumen angehängten männlichen Leichen versuchen die von Jason vertretenen griechischen Männer überhaupt nicht, die fremden Gebräuche und die Kultur hinter ihnen auf einer gleichen Ebene zu verstehen. Stattdessen sind ihre Reaktionen von Verachtung, Verweigerung und Abscheu gezeichnet, die sich als ‚Angst vor dem Fremden‘ zusammenfassen lassen. Diese Angst zeigt sich besonders deutlich in Jasons Beschreibung der Gefühle der Argonauten, in der er innerhalb weniger Sätze viele sprechende Wörter wie „Schauer“ (S. 46), „entsetzlich[.]“ (S. 46), „Grauen“ (S. 46) und „Schrecken“ (S. 46) verwendet. Dieses Grauen ruft nach Wilke „Visionen des Archaischen hervor, einer kulturellen Stufe, die man als Zivilisierter vor langem überwunden zu haben glaubt“<sup>1948</sup>. Der archaische Schrecken bildet dann die Grundlage für jene Mythisierung, die nach Blumenbergs die Angst vor dem Schrecken überwinden soll.<sup>1949</sup> Auch wenn Medea Jason später ausführlich die Bedeutung der kolchischen Bestattungssitte erklärt (vgl. S. 63), ist diese Angst nicht zu beseitigen, denn für Jason und die Argonauten gibt es „nur eine richtige Art [...], seine Toten zu ehren, und viele falsche“ (S. 63-64). So wird der kulturelle Unterschied zwischen den Gebräuchen als Unterschied zwischen zivilisierten Menschen und Barbaren etikettiert – die Griechen sehen die kolchische Sitte als „ein Grauen für jeden gesitteten Menschen, der seine Toten unter der Erde oder in Felsengräbern verschlossen hält“ (S. 46). Diese auch in Haas’ Roman präsentierte kulturelle Engstirnigkeit und Arroganz<sup>1950</sup> hindert die Griechen daran, ein interkulturelles Verständnis für die Kolcher zu entwickeln, was schließlich auch die Beziehung zwischen Jason und Medea bzw. zwischen den Korinthern und den kolchischen Flüchtlingen überschattet. Diese Arroganz und Ablehnung des Fremden lässt sich wiederum auf die Schwäche und das Minderwertigkeitsgefühl im Unterbewusstsein der griechischen Männer zurückzuführen: Wie die korinthischen Männer ihre

---

<sup>1948</sup> Ebd.

<sup>1949</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>1950</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1.

Schwäche und Traurigkeit nicht zeigen dürfen (vgl. S. 29), müssen die Argonauten ihre Identität als männliche Helden dadurch bewahren, dass sie ihre eigenen Sitten als die einzigen richtigen und alle anderen als barbarisch und falsch betrachten.

2.) Das Selbstbewusstsein und die hohe Stellung der kolchischen Frauen, die sich vor allem an Medea und Idya zeigen. Jason beschreibt z. B. die stolze Geste und Hochschätzung, die Medea in Kolchis genießt: „Ich hatte doch gesehen, wie sie durch ihre Stadt ging, mit erhobenem Kopf. Wie die Leute sich um sie sammelten, sie grüßten. Wie sie mit ihnen sprach. Sie kannte jeden, eine Woge der Erwartung trug sie“ (S. 44-45). Dieses in der patriarchalen Gesellschaft selten zu sehende Selbstbewusstsein der Frau zeigt sich umso deutlicher beim ersten Treffen von Medea und Jason, bei dem Medeas Freimütigkeit die Argonauten erstaunt:

Kurios war es schon, wie sie uns mit zum Friedenszeichen erhobenen Händen grüßte, ein Zeichen, das nur dem König oder seinem Abgesandten zukommt; wie sie freimütig ihren Namen nannte, Medea, Tochter des Königs Aietes und oberste Priesterin der Hekate; wie sie, als käme es ihr zu, unseren Namen und unser Anliegen zu wissen begehrte und ich, überrumpelt, dieser Frau offenbarte, was nur der König erfahren sollte (S. 47-48).

Hier sieht man den deutlichen Unterschied zwischen den Kommunikationsweisen des Matriarchats und des Patriarchats. Während die matriarchal geprägte Medea keine Hierarchie kennt und die fremden Gäste als gleichwertig wie den König betrachtet, ist Jasons Vorstellung von einer strengen Hierarchie zwischen den verschiedenen sozialen Schichten und Geschlechtern geprägt, was auf seine patriarchalen Hintergründe zurückzuführen ist. In seinen Augen müssen Könige anders als gewöhnliche Leute behandelt werden, während die Frauen keine Informationen über seine Identität bekommen dürfen. Es ist zudem befremdlich für ihn, dass eine Frau sich den Männern gegenüber wie eine Gleichberechtigte verhält. Denn dies bildet einen Kontrast zur Stellung der Frauen als Anhängsel der Männer in der griechischen Welt: „Wir fanden es eigentlich übertrieben, wie die Kolcher ihre Frauen hielten, als hinge von ihrer Meinung und ihrer Stimme etwas Wesentliches ab“ (S. 59). Durch das ‚wir‘ zählt Jason sich zu der Gruppe der griechischen Männer, die eine patriarchale Überzeugung vertreten, obwohl er selbst eine matriarchale Erziehung bei Cheiron erhalten hat (vgl. S. 58). Diese Macho-Perspektive behält er bis zum Ende des Romans bei (vgl. z. B. S. 220), was ihn sowohl interkulturell als auch zwischengeschlechtlich untauglich für ein tiefgehendes Verständnis der Kolcher macht.

3.) Die Schlichtheit des kolchischen Palastes. Da Jasons Anschauung durch eine strenge hierarchische Unterscheidung zwischen dem Hof und dem einfachen Volk gekennzeichnet ist, kommt ihm der kolchische Palast schlicht vor: „So trotteten wir [...] in ihres Vaters Palast, der übrigens ganz aus Holz war, kunstvoll mit Schnitzereien verziert, gewiß, aber einen Palast würde man das bei uns nicht nennen“ (S. 52). Da Kolchis bei Jasons Besuch noch nicht vollends patriarchalisiert ist, sind matriachale Prägungen auch im Palast beibehalten, so dass zum Beispiel die Verwendung von Holz auf eine enge Verbindung mit der Natur hinweist. Jasons Beschreibung des kolchischen Palastes kontrastiert sowohl mit der „unnützen Prachtentfaltung des Hofes“ (S. 99) aus Medeas Perspektive als auch mit ihrer Beschreibung des prächtigen korinthischen Palastes (vgl. S. 37-38). Diese verschiedene Wahrnehmung hebt den wesentlichen Unterschied zwischen den beiden Zivilisationen hervor und deutet zugleich auf die Entwicklungstendenz hin, dass die ‚primitivere‘, schlichtere matriachale Zivilisation von der hierarchisierten, nach der griechischen Überzeugung höheren und überlegenen patriarchalen Zivilisation ersetzt werden wird.

4.) Die übrigen matriachalen Artefakte in Kolchis, zu denen zum Beispiel der Brunnen im Hof des kolchischen Palastes gehört, der für Jason „ein verblüffendes Wunderding“ (S. 45) ist. Im Roman trägt der Brunnen hauptsächlich zwei metaphorische Bedeutungen: Er symbolisiert die Vergangenheit und das Leben. Während der Brunnen in Glaukes Erinnerung und bei ihrem Selbstmord die verdrängte, dunkle Vergangenheit symbolisiert (vgl. Kapitel 6, Glaukes Monolog), weist er in der Szene des ersten Treffens von Jason und Medea auf das Leben hin, das eng mit der matriachalen Kultur verbunden ist.<sup>1951</sup> Bei Medeas Erinnerung an ihre Kindheit überlagern sich dagegen die beiden symbolischen Bedeutungen des Brunnens, wobei das Quellwasser sich auf die heilende Funktion ihrer Kindheitserinnerung bezieht („ich schöpfe das Quellwasser und trinke, trinke und werde gesund“ (S. 15)). Als Jason Medea zum ersten Mal erblickt, tut sie genau das Gleiche wie in ihrer Kindheit: „So sah ich sie zuerst: über den Brunnen gebeugt, Wasser mit den Händen schöpfend und es in vollen Zügen trinkend“ (S. 45). In diesem Bild überlagern sich nicht nur die Vergangenheit und die Gegenwart Medeas, sondern darin verbirgt sich auch die Assoziation von Jasons erstem Eindruck von ihr

---

<sup>1951</sup> Zur symbolischen Bedeutung des Brunnens und zum Vergleich der Brunnen in Kolchis und Korinth vgl. Beyer, Das System der Verkennung, S. 159-160; Janke, Zum Problem von Tradition und Innovation im Werk von Christa Wolf, S. 138.

mit dem Leben und dem Weiblichen, das durch das Quellwasser symbolisiert wird.<sup>1952</sup> In dieser Szene identifiziert sich Medea mit der mit dem Matriarchat und der Weiblichkeit verbundenen Lebenskraft, die durch die fast mythisierte Beschreibung des Brunnens um so deutlicher gemacht wird: Im Brunnen fließen nämlich „Wasser, Milch, Wein und Öl [...] aus seinen vier Röhren, die genau nach den Himmelsrichtungen ausgerichtet waren“ (S. 45). Diese an die biblische Beschreibung des Gelobten Landes erinnernde Szene weist auf die Friedlichkeit und den Reichtum des Lebens in Kolchis hin, was für den an patriarchale Konflikte und Intrigen gewöhnten Jason fremd ist. Fremd erscheint ihm zudem Medeas Kleidung, die aus einem „rotweißen Stufenrock“ (S. 47) und einem „schwarze[n] Oberteil“ (S. 47) besteht. Die drei Farben – Weiß, Rot und Schwarz – deuten eindeutig auf die dreifältige Göttin des Matriarchats hin, die in den drei Phasen ihres Lebens jeweils den weißen Sichelmond, den roten Vollmond und den schwarzen Neumond zum Symbol hat.<sup>1953</sup> Medeas erstes Erscheinen vor Jason beinhaltet also bereits Informationen über ihre Herkunftskultur; dies wird jedoch von Jason und den Argonauten in ihrer kulturellen Arroganz übersehen bzw. missinterpretiert, denn ihnen geht es vor allem um ihren sexuellen Trieb, der zu einem Eroberungsanspruch an jene exotischen Frau führt (vgl. z. B. S. 47, Telamon: „Das wär doch was für dich.“).

Das Gegenbild zur kolchischen Zivilisation, die noch matriachale Züge enthält, bildet die patriarchale Zivilisation von Korinth, die durch Goldgier, strenge gesellschaftliche Hierarchien, Kolonisierung und Ausgrenzung gekennzeichnet ist. Im Sinne von Horkheimer und Adorno gilt Korinth als eine „vollends aufgeklärte[.] Gesellschaft“<sup>1954</sup>, wo die vereinseitigte Ratio zum „Nährboden für das Böse“<sup>1955</sup> wird. Im Vergleich zur kolchischen Gleichheitsutopie<sup>1956</sup> gestaltet Wolf Korinth als eine stereotype ‚kapitalistische‘ Gesellschaft,<sup>1957</sup> in der Gold zum Maßstab des Wertes der

<sup>1952</sup> Zur Verbindung des Weiblichen mit dem Wasser vgl. auch Kapitel 4.1.2.

<sup>1953</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3. Zur Medeas Verbindung mit der Großen Göttin vgl. auch Voss, Projektionsraum Mythos bei Christa Wolf, S. 216.

<sup>1954</sup> Georgopoulou, Eleni: Die Dimension des Bösen – Von der Theodizee in Heinrich von Kleists *Das Erdbeben in Chili* zur Dialektik der Aufklärung in Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. In: Laskaridou, Olga/Theisen, Joachim (Hrsg.): Nur zerrissene Bruchstücke: Kleist zum 200. Geburtstag. Frankfurt a. M.: Lang 2013, S. 217-228, hier: S. 218. Zu Wolfs Bezugnahme auf Kleist in ihren Werken vgl. auch Frickel, Daniela A.: „Also kein Ausweg, keine Möglichkeit, keine Hoffnung?“ Heinrich von Kleists *Penthesilea* und deren Fortschreibungen im Werk Christa Wolfs. In: Fleig, Anne/Moser, Christian/Schneider, Helmut J. (Hrsg.): Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen. Freiburg, Berlin: Rombach 2014, S. 161-180.

<sup>1955</sup> Georgopoulou, Die Dimension des Bösen, S. 218.

<sup>1956</sup> Vgl. Kapitel 6.2.1.

<sup>1957</sup> Vgl. Georgopoulou, Antiker Mythos in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinus *Das siebte Gewand*, S. 114. Susanne Ledanff geht zudem davon aus, dass „die durchaus in sich geschlossene Konstruktion des Romans [...] auf einem weiblichen Nein zum Kapitalismus beruht“ (Ledanff, Die Suche nach dem ‚Wenderoman‘). Zu Wolfs Antikapitalismus vgl. auch Preußner, Projektionen und Mißverständnisse, S. 70.

Menschen wird und somit die Menschen versklavt bzw. die Menschlichkeit entstellt. Hyacinthe Ondoa hat Korinth mit Recht für das „Sinnbild einer modernen westlichen Zivilisation, welche, dem Rausch des materiellen Wohlstandes verfallen, sich immer mehr von dem Wesentlichen entfernt hat“<sup>1958</sup>. In Korinth wird „das Lebendige des Menschen“<sup>1959</sup> durch das herrschende Nützlichkeitsprinzip vernichtet, während die Festung der männlichen Geistestätigkeit, die Wolf in ihrer Büchner-Preis-Rede kritisiert, „durch Messungen, Berechnungen, ausgeklügelte Zahlen- und Plansysteme ab[ge]sicher[t]“<sup>1960</sup> ist:

Korinth ist besessen von der Gier nach Gold. Kannst du dir vorstellen, Mutter, daß sie nicht nur Kultgerä und Schmuck, sondern gewöhnliche Gebrauchsgegenstände aus Gold herstellen, Teller, Schalen, Vasen, sogar Skulpturen, und daß man diese Gegenstände zu hohen Preisen rund um ihr Mittelmeer verkauft, selbst aber bereit ist, für unbearbeitetes Gold, für einfache Barren, Getreide, Rinder, Pferde, Waffen zu tauschen. Und was uns am meisten befremdete: Man mißt den Wert eines Bürgers von Korinth nach der Menge des Goldes, die er besitzt, und berechnet nach ihr die Abgaben, die er dem Palast zu leisten hat (S. 37-38).

Diese Schilderung der über alle Menschen und Werte herrschenden Goldbesessenheit erinnert an eine ähnliche Beschreibung in Haas' Roman, in der die Argonauten für ihr finanzielles Interesse zu allen Verbrechen bereit sind.<sup>1961</sup> Während die Argonauten bei Haas während ihrer Plünderungen direkte Gewalt ausüben, greifen die Korinther bei Wolf vielmehr auf wirtschaftliche Kolonisierung zurück. Aus der Allmählichkeit des Goldes entstehen die Hierarchisierung der Gesellschaft und die Entfremdung der Menschlichkeit. Die von Akamas repräsentierte Herrscherschicht, die von der Hierarchisierung profitiert, unterstützt wiederum die „Einteilung der Korinther in verschiedene Schichten“ (S. 38) durch das Anfachen ihrer Goldgier. So wird das Gesetz verabschiedet, „daß Korinther, deren Abgaben an den Palast nicht eine bestimmte Höhe erreichten, keinen Goldschmuck tragen durften“ (S. 38). Auf diese Weise wird der Teufelskreis zwischen Machtpolitik und wirtschaftlichem Interesse immer enger, während die Beschädigung der Interessen der unteren Schicht unvermeidbar ist. Nach dem folgenschweren Erdbeben kümmert sich der Palast beispielsweise nur um die Bestattung eines hohen Beamten und läßt die Toten aus der unteren Schicht „wochenlang unter den Trümmern ihrer Häuser“ (S. 180) verwesen, was zu einer großen Pest in der Stadt führt. Die Leiden der unteren Schicht zeigen

---

<sup>1958</sup> Ondoa, Die Politik kultureller Verortung in Ostdeutschland, S. 142.

<sup>1959</sup> Ebd., S. 145.

<sup>1960</sup> Wolf, Büchner-Preis-Rede, S. 323. Vgl. auch Wolf, Berliner Begegnung, S. 440: „Was nicht meßbar, wägbare und verifizierbar ist, das ist so gut wie nicht vorhanden.“

<sup>1961</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1.

sich auch bei der Kolonisierung,<sup>1962</sup> da die Korinther den „Landstrich von den Ureinwohnern, die sie verachten, [...] mit roher Gewalt“ (S. 86-87) erobern. Die Ureinwohner des Landes werden verachtet und aus der korinthischen Gesellschaft ausgegrenzt, so dass sie in Dörfern am Rande der Stadt leben und ihre ursprüngliche Identität aufgeben müssen. Dabei werden die Korinther

mit der unerschütterlichen Überzeugung geboren, daß sie den kleinwüchsigen braunhäutigen Menschen überlegen sind, die in den Dörfern um ihre Stadt herum leben und bei denen sich die Legende hält, sie seien die Ureinwohner, sie hätten als erste die Ufer dieses Meeres besiedelt, sie hätten hier zuerst den Fisch gefangen und den Olivenbaum angepflanzt (S. 78).

Neben Iphinoes Tod wird dem korinthischen Patriarchat damit also ein weiteres Gründungsverbrechen zugeschrieben. Bei der späteren Konfrontation zwischen den Korinthern und den kolchischen Flüchtlingen wiederholt sich die Tragödie der Ureinwohner: Sie lässt sich als Fortsetzung der kulturellen Begegnung zwischen den Argonauten und den Kolchern betrachten, deren Ergebnis eindeutig auf den Sieg der ersteren hindeutet.

### 6.3.2 Medea und Jason zwischen Liebe und Machtkalkül: Mythisierung der Argonautengeschichte

Eine der wichtigsten Änderungen, die Wolf an der tradierten Version des Mythos vornimmt, ist die Umkehrung von Medeas und Jasons Motiven für ihre Liebesbeziehung. Sowohl im tradierten Mythos als auch in Haas' Roman ist es Medea, die von ihrer leidenschaftlichen Liebe zu Jason besessen ist und dadurch zu weiteren Bluttaten getrieben wird.<sup>1963</sup> Wolf schreibt jedoch die Tragödie der von der Liebe verblendeten Frau um, indem sie Medeas Flucht aus Kolchis nicht mit ihrer Liebe zu Jason, sondern mit ihrer Verzweiflung an den dortigen Machtverhältnissen erklärt. Dadurch wird das emotionale Moment bei ihrer Entscheidung zur Flucht beseitigt, was Medea als eine selbstständige Frau, die „auf ihren Kopf besteht“ (S. 18), erscheinen lässt. Im Vergleich zu ihrer Kühnheit beschränkt sich Jasons Gefühl ihr gegenüber wie schon bei Haas vor allem auf die primitive, sexuelle Ebene und ist von Anfang an von Passivität und Egoismus gekennzeichnet. Dies erinnert an Wolfs fortschrittskritische Aussage, dass der technische Fortschritt der Moderne, der eine

---

<sup>1962</sup> Zum Thema des Kolonialismus im Roman vgl. Wilke, Die Konstruktion der wilden Frau.

<sup>1963</sup> Vgl. Kapitel 3, 4.2.2, 4.2.3.



„Ent-Persönlichung“<sup>1964</sup> der Menschen nach sich zieht, „einem Lust, nicht aber Liebe machen“<sup>1965</sup> kann.

Bereits bei ihrem ersten Zusammentreffen ist Jason (einseitig) fasziniert von Medeas Aussehen, das für ihn exotisch ist und nicht zuletzt deshalb besonders anziehend, weil er „für die Reize braunhätiger dunkelhaariger Mädchen empfänglich“ (S. 47) ist. Wie Mathias Luserke bemerkt, kommt in dieser Beschreibung Medeas eine „Dunkelheitsmetaphorik“<sup>1966</sup> zum Tragen: Medeas ‚Dunkelheit‘ deutet den schwarzen Kontinent der Frau<sup>1967</sup> an, der für Männer sowohl anziehend als auch bedrohlich ist. Was Jason an Medea zuerst bemerkt, sind ihre „raschen, kräftigen Schritte[.]“ (S. 47) und ihre „schlank[e], aber [...] ausgeprägte[.]“ (S. 47) Figur. Jasons Gefühl, von Medea „verzaubert“ (S. 47) zu sein, ist auf diese physische Anziehung zurückzuführen,<sup>1968</sup> was Jasons Reaktion in Haas’ Roman ähnelt.<sup>1969</sup> Bei Wolf ist es also Jason, der „eine nicht zu zähmende Leidenschaft“<sup>1970</sup> für Medea zeigt, während sie selbst ihn zunächst nur als gewöhnlichen fremden Gast begrüßt (vgl. S. 47-48). Im Unterbewusstsein wertet Jason, der sich als starker Held präsentieren muss, dies als eine Verletzung seines Stolzes, die ihn an seine Unterlegenheit im Vergleich zu seiner späteren Ehefrau erinnert. Dieses Minderwertigkeitsgefühl versucht er zu verdrängen, indem er seine spontane Zuneigung für Medea auf ihre Zauberkraft zurückführt: „[S]ie hat mich verzaubert, [...] und in der Tat, das hatte sie. Und das will sie weitertreiben, da hat Akamas recht. [...] [J]etzt muß ich mich wappnen, daß ich nicht wieder auf sie hereinfalle“ (S. 47). Dass Jason seine Passivität und Unterlegenheit in der Liebesbeziehung dadurch verdeckt, dass er Medea vorwirft, eine Hexe zu sein, macht seinen schwachen Charakter um so deutlicher. Von Anfang an gehört er zu jenen stereotypen Männern, die keine Verantwortung für ihre Taten übernehmen wollen und sie stattdessen auf die Frauen laden. Nach Berger und Koskinas gilt Jason deshalb als parallele Figur zu Achill in *Kassandra*, denn beide sind „outwardly strong, but

---

<sup>1964</sup> Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. *Kassandra*, S. 136.

<sup>1965</sup> Wolf, Bühner-Preis-Rede, S. 324.

<sup>1966</sup> Luserke, „Ich berichte, was vorgefallen ist“, S. 473.

<sup>1967</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1.

<sup>1968</sup> Vgl. Eichelmann, Sabine: Der Mythos Medea. Sein Weg durch das kulturelle Gedächtnis zu uns. Marburg: Tectum 2010, S. 118: „Die Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren ist bestimmt von einer Anziehungskraft, der sich speziell Jason nicht entziehen kann. Liebe [...] ist zwischen den beiden kaum noch spürbar.“

<sup>1969</sup> Vgl. Kapitel 4.2.2.

<sup>1970</sup> Lu, Mingjun: Eine andere Medea. Über Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*. In: Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur. Band 13, 2012, S. 325-335, hier: S. 330. Mingjun Lu sieht in Jasons Leidenschaft einen Kontrast zur Beschreibung von Medeas Leidenschaft in der euripideischen Version und eine Umkehrung der Rollen zwischen Medea und Jason (vgl. S. 330-331).

inwardly very weak characters who embody the ill flip side of patriarchy and remain trapped in the vicious circle of history, which knows only victors and victims<sup>1971</sup>. Statt der heroischen Gestalt im tradierten Argonautenmythos als „Verkörperung der Idee des Heros, als Prototyp des Helden“<sup>1972</sup> bzw. als aktiver „Macher“<sup>1973</sup> der Geschichte ist der Jason in Wolfs Version laut Monika Szczepaniak vielmehr ein passiver „gemachter“<sup>1974</sup> Held, der als „Inkarnation des ‚eindimensionalen Menschen‘“<sup>1975</sup> gilt und dessen „heldische Männlichkeit“<sup>1976</sup> abgeschwächt wird. Für Gottwald ist er weiterhin „ein Getriebener, Manipulierter, Zerrissener“<sup>1977</sup>. Sein erstes Treffen mit Medea deutet bereits auf die Entwicklungsrichtung ihrer zukünftigen Beziehung hin – als Medea in Korinth der Verfolgung ausgesetzt ist, hat der schwache und eitle Jason weder den Mut noch das Gewissen, ihr zur Seite zu stehen.

Im Gegensatz zu Jasons schwacher, passiver Liebe, die mit dem sexuellen Trieb anfängt und mit der Abwälzung der Verantwortung sowie dem Verrat endet, übernimmt Medea von Anfang an die Rolle der Aktiven und Dominierenden, die aus patriarchaler Sicht vom Mann und nicht von der Frau übernommen wird. Im Vergleich zu Haas' Version, in der Medea und Jason sich gegenseitig instrumentalisieren, besitzt der von Wolf geschwächte Jason keine Kraft mehr, Medea auszunutzen; die Instrumentalisierung scheint hier einseitig von Medea gegenüber Jason ausgeübt zu werden. Lehnert sieht darin allerdings „eine Art von Gerechtigkeit“<sup>1978</sup>, denn Medea habe Jason „instrumentalisiert, um nicht selbst instrumentalisiert zu werden“<sup>1979</sup>. Bereits in ihrem ersten Monolog lehnt Medea die tradierte Mythosversion ab, indem sie verrät, dass ihre Flucht aus Kolchis nicht auf die Liebe zu Jason zurückzuführen ist, sondern vielmehr auf ihre Verzweiflung über die kolchische Patriarchalisierung nach dem Tod des Bruders:<sup>1980</sup> Nachdem ihr klar wird, dass sie nichts wieder gut

---

<sup>1971</sup> Koskinas, Moments of Demythification in Christa Wolf's *Cassandra* and *Medea*, S. 194. Vgl. auch Berger, Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs, S. 146-156.

<sup>1972</sup> Szczepaniak, Monika: Jason als ‚Macher‘ der Geschichte. Betrachtungen über das männliche Prinzip in Heiner Müllers und Christa Wolfs Adaptionen der Argonautensage. In: *Orbis Liguorum* Vol. 23, Wrocław – Legnica 2003, S. 167-178, hier: S. 167.

<sup>1973</sup> Ebd.

<sup>1974</sup> Ebd., S. 173.

<sup>1975</sup> Ebd., S. 176.

<sup>1976</sup> Ebd., S. 175.

<sup>1977</sup> Gottwald, *Der Mythos nach der Wende*, S. 75.

<sup>1978</sup> Lehnert, *Stimmen von Macht und Freiheit*, S. 305.

<sup>1979</sup> Ebd.

<sup>1980</sup> Koskinas weist darauf hin, dass Wolf mit Medeas Entscheidung, aus Kolchis zu fliehen, die Frage beantwortet: „Was wäre passiert, wenn Cassandra nicht im untergegangenen Troja geblieben wäre? Was wäre passiert, wenn sie doch Aineias gefolgt wäre?“ Medea gilt in diesem Sinne also als die Weiterentwicklung von Cassandra, und „*Medea*. *Stimmen* fängt genau da an, wo *Cassandra* endete“ (Koskinas, *Manifestationen der Psyche im spätesten*

machen kann, weiß sie „keinen anderen Rat mehr [...], als mit Jason zu gehen“ (S. 32). In Jasons Monolog werden Medeas kühle Berechnungen vor der Flucht detailliert wiedergegeben: Demzufolge erscheinen ihre Mithilfe und ihre Flucht mit Jason eher als ein Handel oder eine geschäftliche Zusammenarbeit mit dem Argonauten denn als Aktion aus Liebe. Im weiteren Verlauf spielt Medea die dominierende, tonangebende Rolle, während Jason keine Alternative sieht als ihrem Ratschlag zu folgen:

Dann stand sie da und erklärte, sie werde mir helfen, das Vließ zu erringen. Ohne Begründung. Dann nannte sie mir jeden einzelnen Schritt, den ich zu tun hatte. Wie ich, scheinbar vom Vließ Abstand nehmend, scheinbar die Abfahrt vorbereitend, den König täuschen sollte. Wie ich zum Abschiedstrunk in den Palast kommen sollte. Wie sie dafür sorgen würde, daß weder die Wächter im Palast noch die am Hain des Ares mich stören würden. Warum ich die Schlange, von der ich inzwischen wahre Schauermärchen gehört hatte, nicht fürchten müsse, und so weiter. Den ganzen Ablauf in allen Einzelheiten. Und als wir fertig waren, mir schwirrte der Kopf, stand Medea auf und sagte, so kalt wie alles andere: Eine Bedingung: Du nimmst mich mit (S. 62).

Jedes Detail von dieser Beschreibung widerspricht dem traditionellen Urteil, dass Medea von Liebe verblendet ist. Stattdessen zeichnet sich ihre Planung einerseits durch Intelligenz und Nüchternheit, andererseits durch die Instrumentalisierung von Jason aus: Zumindest in dieser Phase geht die Liebe – wenn auch auf die erotische Ebene beschränkt – einseitig von Jason aus. Medeas Erinnerung zufolge beginnt ihre Zuneigung für Jason erst auf ihrer gemeinsamen Fahrt zu erwachen. Auch sie zieht zu Beginn vor allem das schöne Aussehen Jasons an: „Er war ein herrlicher Mann. Sein Gang, seine Haltung, das Spiel seiner Muskeln bei den Manövern auf dem Schiff – ich mußte ihn immer ansehen“ (S. 111). Aber anders als Jason reduziert sich ihre Bewunderung nicht auf das Sexuelle, sondern erhebt sich über die primitive Ebene und erreicht den Genuß des geistigen Austauschs.<sup>1981</sup> Der Schlüsselfaktor sind dabei Jasons Kenntnisse über die Heilkunde, mit denen er die Kluft zwischen der matriarchalen und patriarchalen Zivilisation vorläufig zu überwinden und den Gegensatz zwischen den beiden aufzulösen scheint:

[E]r wußte Bescheid, auch er kannte die Griffe, die Heilmittel. Näher bin ich ihm nie gewesen als in jener Nacht, da wir Hand in Hand arbeiten, uns ohne Worte verständigten. So hatte ich nichts dagegen, seine Frau zu werden, [...] (S. 111)

---

Werk Christa Wolfs, S. 136).

<sup>1981</sup> Vgl. Kapitel 4.2.2.

In dieser Szene „erkennt Medea Jason als Gleichgesinnten, als Bruder“<sup>1982</sup>. Es ist also ihre gemeinsame Verbindung mit dem Leben, der weiblichen Rolle als Lebenshüterin und der Natur, die Medea und Jason miteinander verbinden. Diese Verbindung, die Jasons patriarchalen Hintergründen und seiner kulturellen Arroganz widerspricht, weist auf die matriachale Prägung in seiner Kindheit hin, wo er „mit Cheiron als Erzieher in den Gebirgswäldern Thessaliens frei und zugleich mit allem Wissen versorgt“ (S. 58) lebte. Nicht nur geben die benannten Wälder einen direkten Hinweis auf die Natur und die matriachale Naturheilkunde, auch gilt Cheiron als Repräsentant einer matriachalen, naturhaften Lebensweise. In Nicks Erzählung bildet er beispielsweise einen Gegensatz zu Prometheus, der für die verabsolutierte Aufklärung und die „ungebremste Technisierung“<sup>1983</sup> steht. Mit seiner Anpassung an die patriarchale Ordnung gehen Jasons Kenntnisse über die Heilkunde verloren, da er wie Akamas anfängt, Dinge allein nach ihrem Zweck zu bewerten und das Nützliche für das Gute zu halten (vgl. S. 58, 122). Um sich auf den Utilitarismus des Patriarchats einzustellen, muss er „vergessen können, was er nicht mehr gebrauchen kann und was ihn nur belastet“ (S. 58), also die Heilkunde und die hinter ihr stehende weibliche, naturnahe Prägung. Aus Jasons eigener Perspektive besteht ein Kontrast zwischen der verlorengegangenen Heilkunst bzw. des Matriachalen und dem Aufschwung seiner Karriere im korinthischen Patriarchat:

Es war merkwürdig, was Cheiron mich gelehrt hatte, die gute Heilkunst, die Medea ausübt, ich begann, sie zu vergessen. Sie nützt mich hier nichts. Hier muß ich Bescheid wissen über die Vorgänge im Palast, [...] (S. 68)

Kreon zog mich näher an sich heran, alle möglichen Pflichten und Dienste wurden mir auferlegt, darunter glanzvolle, die die Person erheben. [...] Meine Aussichten in Korinth sind nicht schlecht, [...] (S. 69)

Jasons Anpassung wird durch die Veränderung seines Körpers veranschaulicht: Mit der fortschreitenden Anpassung ans korinthische Patriarchat schmerzt es Medea, „als sich auch seine Schultern, wie die der anderen Männer von Korinth, allmählich verhärteten. Wie er aufhörte, darunter zu leiden. Ein Mann bei Hofe wurde“ (S. 112). Dabei symbolisiert die Verhärtung des Körpers auch die Verhärtung des Gefühls bzw. die „Unterdrückung des Körperlichen“<sup>1984</sup>, das nach Cixous' Theorie als ein wichtiges

---

<sup>1982</sup> Voss, Projektionsraum Mythos bei Christa Wolf, S. 220.

<sup>1983</sup> Nick, Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos, S. 53.

<sup>1984</sup> Jung, Fremde und Ambivalenz, S. 142.

weibliches Element gilt.<sup>1985</sup> Indem man seine Gefühle zugunsten der Zweckrationalität verdrängt, so wie es bei den korinthischen Männern der Fall ist (vgl. S. 31), verliert man jene lebendigen Kräfte, die laut Medea „frei fließen müßten, damit das Leben nicht ins Stocken käme“ (S. 123). So entfremdet man sich schließlich von der Natur und von sich selbst, was als eine der schlechten Folgen der Aufklärung kritisiert wird.<sup>1986</sup> Die Veränderung Jasons bedeutet auch seine Entfremdung von Medea, die auf der Gleichwertigkeit von Gefühlen und Gedanken besteht (vgl. S. 123). Von diesem Moment an ist ihre Liebesbeziehung zum Scheitern verurteilt. Als Jason, „außer sich vor Angst und Sorge“ (S. 112), Medea von der Untersuchung von Iphinoes Tod abhalten will, als er sich verweigert, die verleumdete Medea zu verteidigen oder mit ihr aus dem Palast auszuziehen (vgl. S. 68), stirbt das letzte weibliche Moment in ihm und damit zugleich die Möglichkeit einer Versöhnung – sowohl zwischen ihm und Medea als auch zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen. Bei ihrem letzten Treffen vor Medeas Verbannung greift Jason sogar auf seinen primitiven Trieb zurück und versucht, seine Schwäche, sein Minderwertigkeits- und Schuldgefühl durch die Vergewaltigung Medeas zu kompensieren. Dabei geht es ihm zugleich darum, die verlorene Machtposition des Mannes durch die sexuelle Inbesitznahme der Frau wiederzugewinnen.<sup>1987</sup> Der Frau in jeder Hinsicht unterlegen, bleiben dem Mann Gewalt und Lust als einzige Hoffnung auf einen Ausgleich, was jedoch seine Schwäche nur um so deutlicher zeigt:

Daß sie merkte, Jason kann einen schönen männlichen Zorn in sich wachsen lassen über die Listen der Weiber, er kann sehr stark werden, [...] Ja. Ich habe verstanden. So ist es gemeint. Wir sollen die Weiber nehmen. Wir sollen ihren Widerstand brechen. Nur so graben wir aus, was die Natur uns verliehen hat, die alles überspülende Lust (S. 220).

Jasons Beziehung zu Medea beginnt und endet also mit der gleichen männlichen Lust, die Jason zu einer Beziehung auf einer höheren Ebene in Form eines interkulturellen Verständnisses untauglich macht. In dieser Hinsicht ist ihm sogar Akamas überlegen, der sich die geistige Überlegenheit Medeas immerhin teilweise eingestehen und mit ihr zu einem geistigen Austausch gelangen kann (z. B. durch das gemeinsame Anhören der „Sphärenmusik“ (S. 124)).

---

<sup>1985</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1.

<sup>1986</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>1987</sup> Vgl. Neuhaus, Christa Wolf, Medea und der Mythos, S. 290.

Wie in Haas' Roman versucht Wolf, den Mythos um das Goldene Vlies zu entmythisieren,<sup>1988</sup> indem sie den Prozess der Mythisierung enthüllt. Zum narrativen Kern jenes Mythos gehören Jasons Heldentaten beim Erringen des Vlieses und Medeas Mithilfe durch ihre Zauberkraft, die sie aus einer leidenschaftlichen Liebe zu Jason einsetzt. Wolf enthüllt nun die ‚Wahrheit‘ hinter dem Mythos durch die Monologe von Medea und Jason: Sie zeigt, dass das Liebes- und Instrumentalisierungsverhältnis zwischen den beiden im Gegensatz zu den traditionellen Geschlechterrollen steht. Durch die Reaktionen der anderen Leute auf dieses Geschlechterverhältnis erklärt sie zudem die unaufhaltsame Tendenz der Mythisierung der Geschichte. So sehen sowohl die Korinther als auch die Kolcher den „einzigsten Grund“ (S. 27) für Medeas Hilfsbereitschaft gegenüber Jason darin, dass sie Jason „unrettbar verfallen sein“ (S. 27) muss. Denn für diese Leute „erklärt und entschuldigt die Liebe der Frauen zu einem Mann alles“ (S. 27). Aus diesem Missverständnis von Medeas Motiven wird schließlich das Dogma des Mythos: Die Frau verrät ihren Vater, ihren Bruder und ihre Heimat wegen der blinden Liebe zu einem Mann. Diese Trivialisierung widerspricht jedoch der Tatsache, dass Medea Jason überhaupt nicht aus Liebe hilft. Die Differenz zwischen der Wahrheit und dem Liebesmythos zeugt auch von dem Bedürfnis des Volkes nach einer Mythisierung der Geschichte, was das Volk zugleich anfällig für Manipulationen macht. Denn wie Akamas einsieht, ist „keine Lüge zu plump [...], als daß die Leute sie nicht glauben würden, wenn sie ihrem geheimen Wunsch, sie zu glauben, entgegenkommt“ (S. 132).

Diese subjektive Konstruktion der Wahrheit, die zur Mythenbildung führt, zeigt sich auch in der Entstellung der Geschichte um den Raub des Goldenen Vlieses. Bei den Aufgaben, die Aietes Jason stellt, bleibt Wolf dem tradierten Mythos treu und lässt die mythischen Elemente stehen:<sup>1989</sup>

Er erlege mir bestimmte Proben auf, ehe man mir das Vließ überlassen wolle. Ich sollte die Stiere besiegen, die es bewachten, und ich sollte die ungeheure Schlange überwinden, unter deren Schutz das Vließ im Hain des Ares in der Krone einer Eiche aufgehängt war und die, soviel hatten meine Männer schon erfahren, von der Aura der Unbesiegbarkeit umgeben war (S. 55).

Es scheint, dass die Tiere, die die Zeit des Mythos repräsentieren, bei Wolf die

---

<sup>1988</sup> Zur Entmythisierung in *Medea. Stimmen* vgl. Koskinas, Moments of Demythification in Christa Wolf's *Cassandra and Medea*, S. 190 (die drei Schritte der Entmythisierung bei Wolf); Klingmann, Zur Problematik des Gegensatzes zwischen Macht und Leben in Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*, S. 123.

<sup>1989</sup> Vgl. Kapitel 3.

gleichen sind wie in der tradierten Mythosversion, in der Jasons Sieg über sie zugleich den Sieg der Aufklärung über die uralten Mythen symbolisiert. Doch in Jasons Bericht über den Raub des Vlieses lässt Wolf seine subjektive Wahrnehmung und seine rauschhaften Erfahrungen sprechen, so dass aus einem vermeintlichen Tatsachenbericht eine ‚subjektive Authentizität‘ aus Jasons persönliche Perspektive wird. In dieser subjektiven Version vermischen sich die Unsicherheiten der mythischen Kräfte, was die Grundlage für die Mythisierung der Geschichte bildet. Jason betont beispielsweise wiederholt, dass er das Bewusstsein und seine eigene Identität verliert und nur noch Medeas Befehl folgen kann:

Ich tat alles, was sie mir befahl. Ich ließ mir, um die Stiere zu besiegen, diese entsetzliche Mühe überstülpen, sie enthalte einen Zauber und mache mich unsichtbar, ich ließ mich von ihrer wilden Trommelmusik antreiben, die mir in die Glieder fuhr und mich toll machte, ich kannte mich nicht mehr, ich fuhr unter die Stiere und schlachtete sie ab, ich war außer mir und wollte außer mir sein. Ich täuschte den König und trank ihm zum Abschied zu, ehe er und seine Wächter in Schlaf sanken. Ich ließ mich von Kopf bis Fuß mit ihrer Salbe bestreichen, das sei ein Schutz gegen das Schlangengift. Ich hätte ihr alles geglaubt. Was dann mit mir geschah, weiß ich nicht. Es war grauenhaft, das weiß ich sicher. Mein Bewußtsein verließ mich (S. 65).

Zwar lässt sich aus Jasons Beschreibung schließen, dass Medeas Magie eine wesentliche Rolle für das Erringen des Vlieses gespielt hat, aber seine Empfindung des rauschhaften Zustands und sein Verlust des selbstständigen Denkens weisen darauf hin, dass seine Erinnerung an die Ereignisse nicht völlig verlässlich sein kann. Es besteht also die Möglichkeit, dass Jasons Etikettierung Medeas als Zauberin (vgl. S. 66) seine subjektive Konstruktion der Ereignisse beeinflusst und ihnen mythische Züge verleiht. Diese Annahme findet Unterstützung in Medeas eigener Erinnerung an die Ereignisse rund um den Raub des Vlieses, die gänzlich undramatisch ist und keine mythische Färbung hat: Der König und seine Dienstmänner schliefen

tief und fest [...] nach dem Abschiedstrunk, den ich ihnen gemischt hatte und mit dem sie dem scheidenden Jason Bescheid getrunken hatten. Der mußte wach und nüchtern bleiben, um den Weg zum Hain des Ares wiederzufinden, den ich ihm bei Tage gezeigt hatte, um sich vorbeizuschleichen an den Wächtern, die, dafür hatte ich gesorgt, ebenfalls schliefen, und um endlich mit meiner Hilfe jene Tat zu vollbringen, deretwegen er nach Kolchis, an den östlichen Rand seiner Welt, gekommen war: von der Eiche des Kriegsgottes das Widderfell herunterzuholen, [...] (S. 37)

In Medeas Erinnerung verwendet sie zwar tatsächlich einen „Abschiedstrunk“ (S. 37), aber ihre Tat ist nicht auf Zauberkunst, sondern vielmehr auf ihren medizinischen Kenntnissen gegründet. Auch dem Goldenen Vlies selbst wird seine mythische

Färbung genommen,<sup>1990</sup> indem Medea es als ein gewöhnliches Fell unter vielen anderen beschreibt, die zu einem praktischen und profanen Zweck verwendet werden:

Dieses Fell war, wie die Felle vieler Widder in Kolchis, zur Goldgewinnung benutzt worden, indem man es im Frühjahr in eines der zu Tal stürzenden Gebirgsässer gelegt hatte, damit es den Goldstaub auffinge, der aus dem Berginnern herausgeschwemmt wurde (S. 37).

Diese Entheiligung des Goldenen Vlieses als Mittel der Gewinnung des finanziellen Interesses korrespondiert mit Haas' Version, in der es bei der „Rückholung des Goldenen Vlieses“<sup>1991</sup> nicht um das eigentliche Fell, sondern um „die schwarze Innenseite des Widderskalps“<sup>1992</sup> geht, „in das die Schatzorte der östlichen Gegend eingeritzt waren“<sup>1993</sup>. Durch die Offenlegung der korinthischen Goldgier zeigt sich hier also der Unterschied zwischen der tradierten Geschichte und der Wahrheit, so dass Raum für Zweifel an dem (insbesondere unter der patriarchalen Manipulation entstandenen) Mythos entsteht. Außerdem zeugt diese Differenz zwischen Mythos und Realität auch von der Unzuverlässigkeit der subjektiven Erfahrung und des Gedächtnisses. Auf der einen Seite steht also die bewusste Manipulation und die Entstellung der Geschichte, auf der anderen Seite das unbewusste Bedürfnis nach einer Mythisierung durch die subjektive Filterung der Erinnerung – beide Faktoren tragen zur Entstehung des Mythos bei und könnten ihn immer weiter von der Wahrheit fortreiben, bis diese vollends in Vergessenheit gerät.

Den Prozess der Mythisierung schildert Wolf anhand von drei Beispielen: 1.) Die Sage von der Schlange. Die das Vlies bewachende Schlange wird im Roman nicht direkt beschrieben, aber durch die Tatsache, dass die Kolcher sich Schlangen „als Hausgötter an ihrer Herdstelle“ (S. 56) halten, lässt sich vermuten, dass das vermeintliche Ungeheuer kolchischen Hausschlangen nicht ganz unähnlich ist. Erst in Jasons Erinnerung wird der Schlange das mythische Aussehen eines Ungeheuers verliehen.

Die Schlange. Immer noch träume ich von ihr. Das kolchische Ungeheuer, das sich in ungeheurer Länge um den Stamm der Eiche windet, im Traum sehe ich sie so, wie meine Männer sie beschreiben: mit drei Köpfen, dick wie der Stamm der Eiche, feuerspeiend sowieso. Ich mische mich da nicht ein, ich mag in meiner Kampferregung nicht alles wahrgenommen haben, und die Korinther wollen hören, daß im wilden Osten auch die Tiere

---

<sup>1990</sup> Zur Entmythisierung des Goldenen Vlieses bei Wolf vgl. Klingmann, Zur Problematik des Gegensatzes zwischen Macht und Leben in Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*, S. 124.

<sup>1991</sup> Haas, Freispruch für Medea, S. 51.

<sup>1992</sup> Ebd.

<sup>1993</sup> Ebd.



unbezwinglich und schauerlich sind, und es schaudert sie, wenn man ihnen sagt, daß die Kolcher Schlangen als Hausgötter an ihrer Herdstelle hielten und sie mit Milch und Honig fütterten (S. 56).

Dabei bestätigt sich erneut, dass die subjektive Wahrnehmung des Betroffenen und das Bedürfnis der Zuhörer nach der mythisierten Version der Geschichte die zwei wichtigen Faktoren sind, die überhaupt erst zu der Mythisierung führen. Außerdem läßt es sich vermuten, dass die männlichen Ängste vor den ‚barbarischen Frauen‘ bzw. die patriarchalen Ängste vor der unbekanntem matriarchalen Kultur, die sich im Unterbewusstsein Jasons und der Korinther verbergen, ebenfalls zur Mythisierung der Schlange beitragen – gilt sie doch als Symbol des Matriarchats bzw. der Frau.<sup>1994</sup>

2.) Die Umdeutung der Vlies-Geschichte zu einem Mythos von Helden und Hexen. Mit jedem Erzählakt geht die Geschichte über die Erringung des Vlieses stärker in den tradierten Mythos über, da der Erzähler dem Bedürfnis der Zuhörer entgegenkommen muss, eine Geschichte von einem mutigen Helden und einer bösen Zauberin zu hören. Vor diesem Hintergrund vollzieht sich bei der mündlichen Überlieferung eine Selektion der Mythologeme im Sinne von Blumenberg,<sup>1995</sup> bei der eben gerade die stereotypen und wahrheitsentfernten Mythologeme erhalten bleiben. So wie Kirke sich ihrem mythischen Bild als böse Zauberin immer weiter annähert,<sup>1996</sup> entfernt sich der Mythos immer weiter von den realen Ereignissen und wird schließlich dogmatisiert,<sup>1997</sup> während niemand mehr die Wahrheit hören bzw. die realen Personen der Geschichte kennenlernen möchten:

Viele Male habe ich es erzählen müssen, wie ich auf den Baum geklettert bin, wie ich das Vließ zu packen kriegte und mit ihm glücklich wieder herunterkam, und jedes Mal hat die Geschichte sich ein wenig verändert, so wie die Zuhörer es von mir erwarteten, damit sie sich ordentlich fürchten und am Ende ordentlich erleichtert sein konnten. Es ist dahin gekommen, daß ich selbst nicht mehr genau weiß, was ich da in dem Hain, an der Eiche mit jener Schlange erlebt habe, aber das will ja sowieso keiner mehr hören. Sie sitzen abends an den Lagerfeuern und singen von Jason dem Drachentöter, manchmal komme ich vorbei, es schert sie nicht, ich glaube, sie wissen nicht einmal, daß ich es bin, den sie besingen. Einmal hörte Medea mit mir den Liedern zu. Am Ende sagte sie: Sie haben aus jedem von uns den gemacht, den sie brauchen. Aus dir den Heroen, und aus mir die böse Frau. So haben sie uns auseinandergetrieben (S. 57).

Dass Jason selbst allmählich die Wahrheit vergisst, zeugt von der Wechselwirkung

---

<sup>1994</sup> Zur Schlange als matriarchales Symboltier vgl. Kapitel 2.2.3.

<sup>1995</sup> Vgl. Kapitel 2.1.3.

<sup>1996</sup> Vgl. Kapitel 6.2.4.

<sup>1997</sup> Vgl. Kapitel 2.1.3.

zwischen dem Erzähler und seinen Zuhörern. Während der Erzähler die Wahrheit nach der Erwartung der Zuhörer rekonstruiert, lässt nun gerade die Akzeptanz dieser Rekonstruktion durch die Zuhörer auch die Wahrheit verschwimmen und verändert somit die subjektive Erinnerung des Erzählers. Auf diese Weise geschieht der „Übergang von tatsächlichem Ereignis zum Mythos“<sup>1998</sup>, wobei „die realen Ereignisse durch neue, vermeintliche ‚wahre Erinnerungen‘“<sup>1999</sup> ersetzt wird. Darüber hinaus ähnelt Jasons Erlebnis, nicht von den Zuhörern als den erzählerischen Gegenstand erkannt zu werden, der Erfahrung Jasons in den Erzählungen von Kaschnitz und Seghers.<sup>2000</sup> Darin werden seine Heldentaten ebenfalls als Mythos besungen, während er selbst noch am Leben, aber bereits vergessen ist.<sup>2001</sup> Dabei geht es also um das „Ineinander von Erzähltem und Erzählen“<sup>2002</sup>. In diesem Prozess eröffnet, so Lothar Bluhm, „das Erzählen in der Erinnerung von Erzählerfiguren einen Blick auf seine eigenen Metamorphosen“<sup>2003</sup>. Tatsächlich betrachtet Fetscher Seghers’ Erzählung als den „gemeinsame[n] Prätext der Medea-Reprisen“<sup>2004</sup> von Müller und Wolf, wo „sich das Erzählte schließlich vom seit je Überlieferten eingeholt“<sup>2005</sup> findet. Seghers’ Einfluss bestätigt auch Magrid Bircken mit ihrer Feststellung: „Die Wolf’sche Medea in der Zeitenwende kommt her aus den Seghers’schen Figuren des Zeitenbruchs“<sup>2006</sup>. Sowohl bei Seghers’ als auch bei Wolfs Erzählen wird aus einer realen Person ein mythisches Bild, während die Helden- und Hexenrollen nur die Projektionsfläche der Wünsche der Zuhörer sind. Im „Erzählen-über“<sup>2007</sup> liegt der Beginn der Mythenbildung. Dieser Prozess gilt auch für den Mythos über Medeas Bruder- und Kindsmord im Roman. Der Mythos, der Medea als Mörderin stigmatisiert, wirkt direkt auf ihr reales Leben zurück und entscheidet über Medeas Schicksal. Diesen Prozess betrachtet Wolf auch als das „Objektmachen“<sup>2008</sup> und die „Hauptquelle von Gewalt“<sup>2009</sup>; dabei geht es um „[d]ie Fetischisierung lebendig-widersprüchlicher Menschen und Prozesse in den öffentlichen Verlautbarungen, bis sie zu Fertigteilen

<sup>1998</sup> Catani, Vom Anfang und Ende des Mythos, S. 320.

<sup>1999</sup> Ebd., S. 321.

<sup>2000</sup> Zu Seghers’ Einfluss auf Wolf und den Gemeinsamkeiten zwischen ihren Werken vgl. Carr, *The Mythology of Fundamental Social Transformation*, S. 209ff.; Gidion, *Wer spricht?*, S. 204-205.

<sup>2001</sup> Vgl. Kapitel 3.

<sup>2002</sup> Bück, *Mythosrezeption bei Christa Wolf*, S. 95.

<sup>2003</sup> Bluhm, Christa Wolfs „Medea. Stimmen“ und die Ästhetik des Vorbehalts, S. 147.

<sup>2004</sup> Fetscher, *Opfer der Fremden. Zu Christa Wolfs Medea. Stimmen*, S. 37.

<sup>2005</sup> Fetscher, *Opfer der Fremden. Zu Christa Wolfs Medea. Stimmen*, S. 37.

<sup>2006</sup> Bircken, *Medea – Mythische Figur und Zeiterfahrung*, S. 128.

<sup>2007</sup> Bück, *Mythosrezeption bei Christa Wolf*, S. 90.

<sup>2008</sup> Wolf, *Voraussetzungen einer Erzählung. Cassandra*, S. 114.

<sup>2009</sup> Ebd.

und Kulissen erstarrt sind: selbst tot, andre erschlagend“<sup>2010</sup>.

3.) Der Mythos über die Argohelden. Auch hier geht es wiederum um den Ersatz der Tatsachen durch einen Heldenmythos. Vom Ufer zum Schiff werden nämlich „die Frauen und Kinder“ (S. 33), die mit Medea fliehen, „durch das flache Wasser von den Männern getragen“ (S. 33). Diese Tat, die mit Heldentum wenig zu tun hat, wird jedoch von den Argonauten zu einem typischen Heldenmythos abgewandelt:

Schon auf der Überfahrt fingen einige der Männer an, die Höhe des Wassers zu übertreiben, überhaupt von einer höchst gefährlichen Abfahrt zu reden, von Dünung und unruhiger See, von ihrer Besonnenheit und ihrer Kühnheit, denen es zu verdanken war, daß alle Frauen und Kinder heil an Bord gekommen seien. Ihre Legenden werden ausufern, wenn unsere Lage sich weiter verschlechtert, und es wird nichts nützen, ihnen die Tatsachen entgegenzuhalten. Falls es noch etwas wie Tatsachen gibt, nach all den Jahren (S. 33).

Bei der Mythisierung der Geschichte zu einer epischen Tat spiegelt sich erneut die patriarchale Vorstellung wider, dass Frauen und Kinder als passive, schwache und abhängige Objekte gelten, die ihr eigenes Schicksal nicht bestimmen können und auf die Rettung durch die ‚starken‘ Männer hoffen müssen. Medeas Klage, dass es „nach all den Jahren“ (S. 33) keine Tatsachen mehr gibt, weist in diesem Sinne auch auf die Durchpatriarchalisierung der Welt hin, die keinen Raum mehr für eine alternative Version des Mythos von heldenhaften Männern und schwachen Frauen erlaubt. In der Tat zeigen solche Heldenmythen ausgerechnet die Schwäche und den Mangel im Selbstbewusstsein der Männer, was sich schon bei ihrer Fahrt nach Kolchis angedeutet hatte (vgl. z. B. S. 45-46).

Der Ersatz der Tatsache durch den Mythos bedingt letztlich auch den Ersatz der realen Person durch das mythische Bild – erstere gerät immer weiter in Vergessenheit, bis die Vollendung des Mythos auch zum Ende der realen Person wird und es ihr unmöglich macht, weiter zu existieren. So verleiht Wolf dem Argonautenmythos ein tragisches Ende: Sowohl das Schiff ‚Argo‘ als auch die Argonauten werden schließlich vom korinthischen Volk vergessen; die einstigen Helden geraten in Dekadenz, während allein der Mythos über sie weitererzählt wird (vgl. S. 53): „Die Zeiten werden um so größer, je weiter man sich von ihnen entfernt, [...] und es ist sinnlos, sich an die großen Zeiten zu klammern“ (S. 54). Auch Jason selbst ist, nachdem er alle Hoffnung verloren hat, gegen Ende des Romans dem Verfall ausgesetzt; er liegt „Tag und Nacht unter dem halb verfaulten Rumpf seines

---

<sup>2010</sup> Ebd.

Schiffes“ (S. 228). Mit dem Untergang Jasons und der Argonauten im realen Leben gehen sie vollständig in den Mythos über, wie es schließlich auch bei Medea der Fall ist. Die Mythisierung verlangt also den Preis der Tötung der realen Person, was nicht zuletzt an die Tötung der Frau in der Literatur<sup>2011</sup> bzw. die „Tötung lebendiger Erfahrung ins Kunst-Objekt“<sup>2012</sup> erinnert. In diesem Sinne sind nicht nur die Frauen, sondern auch die männlichen ‚Helden‘ Opfer der Mythisierung.

### 6.3.3 Die Schuldproblematik vor dem Hintergrund der Patriarchalisierung

Im Vergleich zur Figur der Medea in Haas' Roman, die ihr Schuldgefühl gegenüber ihren Opfern aufgrund ihrer Instrumentalisierung durch die Männerwelt für eine lange Zeit verdrängt,<sup>2013</sup> wird Wolfs Medea seit dem Tod ihres Bruders vom „Trauma der Schuld“<sup>2014</sup> gejagt, obwohl sie von den ihr zugeschriebenen Taten freigesprochen wird und zudem Abstand von den patriarchalen Herrschern hält. Die Verdrängung der Schuld verlagert Wolf in ihrer Version vielmehr auf die korinthische Prinzessin Glauke, die als Augenzeugin des Gründungsverbrechens des Patriarchats als parallele Figur von Medea gelten kann, in ihrer Umgangsweise mit ihrer vermeintlichen Schuld aber Medeas Gegenbild ist. In der Tat setzt Wolf sich mit der Schuldproblematik vor dem Hintergrund der Patriarchalisierung vor allem anhand der Figuren Medea, Glauke und Leukon auseinander; durch die verschiedenen Weisen, auf die diese drei Figuren mit ihrem Schuldgefühl konfrontiert werden, zeigt Wolf ihre unterschiedliche Haltung gegenüber dem Gründungsverbrechen des Patriarchats.<sup>2015</sup>

Als Medea sich vor Agameda gegen den Vorwurf des Brudermordes verteidigt, erwidert diese, „daß eine Schwester ihren Bruder auf verschiedene Weise auf dem Gewissen haben kann“ (S. 93) – eine Antwort, die Medea bleich macht. Denn sie hat in Wolfs Romanversion zwar keinen Brudermord begangen, aber sie bleibt in gewisser Weise schuldig durch die Tatsache, dass sie die Machtgier des Königs nicht erkannt hat und die Instrumentalisierung der patriarchalen Gebräuche durch das

---

<sup>2011</sup> Vgl. Kapitel 2.2.1.

<sup>2012</sup> Gidion, *Wer spricht?*, S. 206.

<sup>2013</sup> Vgl. Kapitel 4.2.3.

<sup>2014</sup> Shah, Mira: Der erste Mord. Der Tod des Apsyrtos als Schlüsselmoment für moderne Interpretationen des Medea-Mythos: Jahnn, Pasolini, Wolf, Loher. In: *KulturPoetik* 14, 2014, Heft 1, S. 43-69, hier: S. 58. Zu Medeas Schuldbewusstsein vgl. Beyer, *Das System der Verkennung*, S. 141.

<sup>2015</sup> Zur Problematik der Schuld vgl. auch Koskinas, *Manifestationen der Psyche im spätesten Werk Christa Wolfs*, S. 153-157.

Patriarchat nicht aufhalten konnte<sup>2016</sup>: „Dadurch, daß ich das nicht verhinderte, daß ich es noch beförderte, habe ich zu deinem [Absyrtos’ – Anmerkung der Verfasserin] Tod beigetragen“ (S. 103). Durch Medeas Beichte wird die Definition der Schuld im Übergang von Haas zu Wolf erweitert: Medea wird nicht erst durch das direkte Begehen eines Mordes zur Schuldigen, sondern ist auch schuldig durch Passivität, Unkenntnis und Ohnmacht vor dem Verbrechen.<sup>2017</sup> Im Vergleich zur tradierten Version des Mythos trägt Medea in Wolfs Roman also eine ‚passive Schuld‘ statt einer ‚aktiven Schuld‘. In manchen Fällen ist sie sogar ‚helfend schuldig‘<sup>2018</sup>. Wie Jürgen Joachimsthaler feststellt, wird die ‚im Mythos Medea zugeschriebene Schuld‘<sup>2019</sup> auf die ‚Anderen‘<sup>2020</sup> übertragen, d. h. auf die patriarchalen Männer und die matriarchalen ‚Weiber‘<sup>2021</sup>. Auch Glauke und Leukon sind in diesem Sinne passiv schuldig: Indem sie das Verbrechen nicht verhindern können oder wollen, werden sie an der Tat mitschuldig. Charity Scribner verbindet die Vergeblichkeit, mit der die Figuren versuchen, im mörderischen System unschuldig zu bleiben, mit einem Satz aus Wolfs *Nagelprobe*: „[A]ll unser Wohltun und Unschuldig-bleiben-Wollen ist ja vergeblich“<sup>2022</sup>.

Sebastian Krüger stellt fest, dass der Fokus auf Medeas Verwandtschaftsbeziehungen bei Wolf mehr auf der Bruder-Schwester-Beziehung als auf der Mutter-Kinder-Beziehung liegt. Im Vergleich zu Jasons vertikaler Beziehung zu seinen Söhnen, die sich an ‚Fortschritt und Kontinuität‘<sup>2023</sup> orientiert und patriarchal geprägt ist, sehen Medeas Verwandtschaftsverhältnisse eher horizontal aus und tragen antipatriarchale bzw. matriarchale Züge. Für Medea steht also die Identität als Schwester über derjenigen als Mutter.<sup>2024</sup> Daher fällt es ihr besonders schwer, das Schuldgefühl für den Tod ihres Bruders loszuwerden. Neben Absyrtos’ Tod trägt Medea zumindest in zwei Fällen eine ‚passive Schuld‘ – beim Menschenopfer anlässlich des Artemis-Fests und beim Tod der Arethusa-Figur. Vor dem entsprechenden Kapitel des Romans zitiert Wolf eine Passage aus Girards Buch *Das*

<sup>2016</sup> Vgl. Kapitel 6.2.2, 6.2.3.

<sup>2017</sup> Vgl. Georgopoulou, Antiker Mythos in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinus *Das siebte Gewand*, S. 159: „Das bedeutet, daß Schuld auch dann entsteht, wenn man das Übel nicht verhindert oder nicht verhindern kann.“

<sup>2018</sup> Beyer, *Das System der Verkenntung*, S. 143.

<sup>2019</sup> Joachimsthaler, Christa Wolfs Auseinandersetzung mit einer ‚Neuen Mythologie‘, S. 60.

<sup>2020</sup> Ebd.

<sup>2021</sup> Ebd.

<sup>2022</sup> Vgl. Scribner, *Christa Wolf and the Politics of Disavowal*, S. 73.

<sup>2023</sup> Krüger, *Der Medea-Mythos im Dienst kolonialistischen Denkens und Christa Wolfs Bruch mit dem Rezeptionsdogma*, S. 190.

<sup>2024</sup> Vgl. ebd.

*Heilige und die Gewalt*, in der der Sündenbockmechanismus erklärt wird.<sup>2025</sup>

Die Menschen wollen sich davon überzeugen,  
daß ihr Unglück von einem einzigen Verantwortlichen  
kommt, dessen man sich leicht entledigen kann.<sup>2026</sup> (S. 161)

Das Bedürfnis der Männer nach der Entsühnung ihrer Bluttaten, das Kirke als Symptom der „[g]roße[n] schreckliche[n] Kinder“ (S. 109) bezeichnet, kommt bei dem korinthischen Volk zum Tragen, nachdem das Erdbeben und die Pest die Stadt in eine große Krise versetzt haben. Eleni Georgopoulou geht zu Recht davon aus, dass es in der Krisensituation um eine Umkehrung des natürlich Bösen und des moralisch Bösen geht: Allem Anschein zufolge löst das moralisch Böse (die Hexe Medea) das natürlich Böse (Erdbeben und Pest) aus; tatsächlich führt aber das natürliche Böse zum moralisch Bösen (die Verbannung Medeas und die Tötung ihrer Kinder).<sup>2027</sup> Im Roman „sieg der Schein über das Sein“<sup>2028</sup>, weshalb der Sündenbockmechanismus in Gang gesetzt wird. Am Anfang besteht Medea auf der idealistischen Haltung, dass sie den Sündenbockmechanismus „nicht zulassen“ (S. 181) wird und den Plan des korinthischen Volkes, durch Menschenopfer „die eigene Last auf einen anderen zu legen“ (S. 181), auf jeden Fall verhindern will. Aber als die Masse zum „Rachedurst“ (S. 202) aufgehetzt wird und unbedingt die Opferung der Gefangenen im Tempel fordert, fühlt sich Medea ohnmächtig vor dem „Schein des Bösen“<sup>2029</sup>, muss nachgeben und einen Kompromiss zwischen ihrem Gewissen und der Realität eingehen. Um den Tod aller Gefangenen zu vermeiden, schlägt sie vor, nur einen davon zu opfern (vgl. S. 203).<sup>2030</sup> Auf diese Weise vermeidet sie die passive Schuld, der Tötung aller Gefangenen ohnmächtig zuzuschauen, kann sich jedoch nicht der

---

<sup>2025</sup> Zum Sündenbockmechanismus in *Medea. Stimmen* vgl. z. B. Shafi, Konfliktstrukturen in Christa Wolfs Roman *Medea*, S. 381; Gutjahr, Zu Christa Wolfs *Medea Stimmen* und Botho Strauß' *Ithaka*, S. 349-351; Loster-Schneider, Intertextualität und Intermedialität als Mittel Ästhetischer Innovation in Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*, S. 243-246; Winkler, Markus: „Kassandra“, „Medea“, „Leibhaftig“. Tendenzen von Christa Wolfs mythologischem Erzählen vor und nach der Wende. In: Beßlich, Barbara (Hrsg.): Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktion in der deutschen Literatur nach 1989. Berlin: Schmidt 2006, S. 259-274, hier: S. 267-268; Beinssen-Hesse, Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und die Krise des Opferkults; Camps-Gaset, Von Kassandra zu Medea. Christa Wolf (1), S. 67-68; Beyer, Das System der Verknennung, S. 134ff.; Koskinas, Manifestationen der Psyche im spätesten Werk Christa Wolfs, S. 150-153; Büch, Mythosrezeption bei Christa Wolf, S. 83ff.; Lu, Eine andere Medea, S. 327; Rarick, New Voices, New Myths by East German Writers after Reunification, S. 192ff.

<sup>2026</sup> Girard, Das Heilige und die Gewalt, S. 121.

<sup>2027</sup> Vgl. Georgopoulou, Die Dimension des Bösen, S. 224-225; Schwinge, Ernst-Richard: Medea bei Euripides und Christa Wolf. In: *Poetica* 35 (2003), Nr. 3-4, S. 275-305, hier: S. 296ff.

<sup>2028</sup> Ebd., S. 227.

<sup>2029</sup> Ebd.

<sup>2030</sup> Dieses Menschenopfer ist im Artemis-Kult ungewöhnlich; normalerweise werden dabei nur Stiere geopfert (vgl. Seiterle, Gérard: Artemis – Die große Göttin von Ephesos. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs *Medea*, S. 37, hier: S. 37). Zur Entwicklungstendenz vom Menschenopfer über das Tieropfer bis hin zur Kunst als Opferersatz vgl. Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. Kassandra, S. 70.

Schuld entziehen, dass sie den Tod des einen ausgewählten Opfers selbst verursacht: „[S]ein Gesicht werde ich nie vergessen können, seine auf mich gerichteten blutunterlaufenen Augen“ (S. 203). In diesem Fall befindet Medea sich in einem Dilemma der Schuld bzw. in einer „tragische[n] Aporie“<sup>2031</sup>, was an das typische Schicksal der – üblicherweise männlichen – Helden in der griechischen Tragödie erinnert. Wie diese Helden muss sie zwischen zwei Übeln wählen<sup>2032</sup> – in beiden Fällen wird sie Schuld auf sich laden. Seit dem Tod von Absyrtos, bei dem sie auch „einem tragischen Zwiespalt ausgeliefert“<sup>2033</sup> war, klebt sprichwörtlich Blut an Medeas Händen und sie wird zur unschuldigen Täterin bzw. zum schuldigen Opfer. Durch Medeas Selbstzweifel macht die Autorin einerseits ihre Position klar, dass auch das teilnahmslose Zuschauen eines Verbrechens den Zuschauer zum Täter macht:

Den habe ich auf dem Gewissen. Etwas nie wieder Gutzumachendes war geschehen, und ich hatte meine Hände im Spiel. Die anderen hatte ich gerettet, das galt mir nichts. Warum war ich aus Kolchis geflohen. Es war mir unerträglich erschienen, vor die Wahl zwischen zwei Übeln gestellt zu sein. Ich Täterin. Jetzt hatte ich nur noch zwischen zwei Verbrechen wählen können (S. 203-204).

Andererseits hinterfragt die Autorin durch Medeas Schuld-Dilemma auch das gesellschaftliche System, das die Menschen zu passiven oder aktiven Tätern werden lässt. In ihrem Aufsatz *Von Cassandra zu Medea* weist Wolf darauf hin, dass man zu Unrecht nur Abscheu vor den kindsmörderischen Frauen, aber nicht vor den gesellschaftlichen Verhältnissen hat, „die heutzutage Frauen zu widernatürlichsten Tat treiben können“<sup>2034</sup>. In Medeas Fall ist es also das Bedürfnis der Masse nach einem Sündenbock, das nach Girard den Anfang der Zivilisation bildet und zur kollektiven Gewalt führt,<sup>2035</sup> das sie in ihr Schuld-Dilemma treibt. Da Korinth sich allerdings nicht mehr in der Gründungsphase seiner Zivilisation befindet, kann Girards Erklärung für den Sündenbockmechanismus nicht mehr gelten.<sup>2036</sup> Stattdessen

<sup>2031</sup> Schwinge, Medea bei Euripides und Christa Wolf, S. 301.

<sup>2032</sup> Vgl. ebd., S. 300-304. Vgl. dazu auch Georgopoulou, Antiker Mythos in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinas *Das siebte Gewand*, S. 163.

<sup>2033</sup> Ebd., S. 300. Schwinge weist darauf hin, dass die Tragik der Situation bald von der Ermordung des Absyrtos aufgelöst wird, denn danach bleibt Medea keine Wahl mehr. Ricarda Schmidt ist ebenfalls der Meinung, „[d]er Konflikt von widerstreitenden Ich-Anteilen“ komme bei Medea nur in ihrer „Auseinandersetzung mit der Vaterinstanz“ nach dem Tod des Absyrtos vor und dauere kurz (vgl. Schmidt, *Das ausgeschlossene Andere der abendlichen Zivilisation*, S. 310).

<sup>2034</sup> Wolf, *Von Cassandra zu Medea*, S. 16.

<sup>2035</sup> Vgl. Kapitel 2.1.4.

<sup>2036</sup> Bemerkenswert ist Eva Kaufmanns Anmerkung, dass Medeas Zeit sich hinsichtlich der religiösen Praxis im Übergang vom Menschenopfer zur Opferung des Sündenbocks befindet: Im Alten Testament wird beispielsweise an der Stelle von Abrahams Sohn ein Widder als Brandopfer geschlachtet (vgl. Kaufmann, *Stimmen um „Medea“*, S. 104).

wiederholt sich die Ursprungsgewalt<sup>2037</sup> in einer Krisenzeit, in der die patriarchale Manipulation (Akamas) und der Blutdurst des Pöbels zur Wiederbelebung der uralten Gebräuche führen. Diese Wiederbelebung lässt sich als Parallele zu Absyrtos' Ermordung betrachten, denn in beiden Fällen geht es um den Missbrauch und die Instrumentalisierung des Alten bzw. der Vergangenheit.<sup>2038</sup> Die Parallelität beider Szenarien besteht auch darin, dass Medea in beiden Fällen gegen ihre eigene Absicht zur Schuldigen gemacht wird. De facto spiegelt sich im Sündenbockmechanismus nicht nur eine Wiederholung der Gewalt in Medeas Zeit wider, sondern auch die Überlagerung von Antike und Gegenwart, weil seine Struktur überzeitlich ist. Daher bezeichnet Markus Winkler jene Struktur als „das wichtigste Bindeglied zwischen aktueller Zeitgeschichte und revidiertem Medea-Mythos“<sup>2039</sup>. Mit der Behandlung dieser Problematik wird Wolfs Roman sogar als eine „literarische[.] Illustration der Thesen Girards“<sup>2040</sup> angesehen.

Noch ‚passiver‘ als in den beschriebenen Fällen ist Medea beim Tod ihrer Freundin Arethusa, die von der Pest befallen wird. Während Medea zum Demeter-Fest geht, die Rache der Kolcherinnen an Turon verhindert und sein Leben rettet, befindet Arethusa sich an der Schwelle zum Tod. Da die Heilerin Medea abwesend ist, stirbt Arethusa – es ist bereits „[z]u spät“ (S. 206), als der nach Medea suchende Oistros sie morgen findet. Anders als bei den letztgenannten Todesfällen wird Medeas Schuldgefühl gegenüber Arethusa nicht direkt geschildert. Nur der fast wortlose Austausch zwischen ihr und Arethusas Geliebtem Leukon deutet auf eine Abgestumpftheit gegenüber all der Ohnmacht und Vergeblichkeit hin:

Müde, schlurfende Männerschritte. Sie kommen näher, ein alter Mann schleppt sich an meiner Tür vorbei, erblickt die Wachen, dann mich, bleibt stehen, lehnt sich an den Türrahmen, starrt mich an. Leukon. Ein Gespenst, das einst Leukon war. Lange schweigen wir, bis ich flüstern kann: Arethusa? Er nickt, stößt sich vom Türrahmen ab, geht weiter, auf den Verhandlungssaal zu (S. 210).

Bei Arethusas Tod handelt es sich um ein weiteres Schuld-Dilemma Medeas, wobei sie passiver und ohnmächtiger ist als beim Tod ihres Bruders und dem Menschenopfer beim Artemis-Fest. Denn während sie von Arethusas Todesbett abwesend ist, rettet sie das Leben des von den Kolcherinnen kastrierten Turon. Da Arethusa und Turon im

---

<sup>2037</sup> Vgl. ebd.

<sup>2038</sup> Vgl. Kapitel 6.2.2, 6.2.3.

<sup>2039</sup> Winkler, Tendenzen von Christa Wolfs mythologischem Erzählen vor und nach der Wende, S. 267.

<sup>2040</sup> Steigerwald, Flucht und Vertreibung der „Barbarin aus dem Osten“, S. 284.



Kontext des Romans jeweils für das kretische Matriarchat und das korinthische Patriarchat stehen (vgl. S. 156),<sup>2041</sup> hat Medea völlig unbewusst das Leben einer ‚Freundin‘ gegen das Leben eines ‚Feindes‘ getauscht. Dabei geht es wiederum um die Wahl zwischen zwei Übeln, und auf keinen Fall lässt sich Medeas Schuld als ‚passive Täterin‘ verleugnen. Anders als Haas’ Medea schiebt Wolfs Medea ihre Schuld nicht auf die patriarchale Instrumentalisierung; die Anklage gegen das patriarchale System übernimmt die Autorin für sie. Dadurch, dass die unschuldige Protagonistin immer wieder in ein Schuld-Dilemma getrieben wird und dem mörderischen System ohnmächtig gegenübersteht, übt Wolf Kritik an der patriarchalen Gesellschaft, die eine unschuldige Frau zur passiven Täterin werden lässt. Anders als bei Haas wird diese Kritik nicht eindeutig ausgedrückt, sondern durch die subjektiven Erinnerungen verschiedener Figuren angedeutet, so dass der Leser selbst seine Schlüsse ziehen soll.

Eine andere Umgangsweise mit der Frage der eigenen Schuld vertritt Glauke, die Prinzessin von Korinth: Als frühe Zeugin der Ermordung ihrer Schwester Iphinoe durch ihren Vater Kreon versucht das schwache Mädchen später, ihre dunkle Vergangenheit und ihre ‚passive Schuld‘ durch Verdrängung und Vergessen<sup>2042</sup> zu umgehen. Dies bildet allerdings die Wurzel ihrer Epilepsie,<sup>2043</sup> deren unterschiedliche Ausprägung den jeweiligen Grad der Verdrängung repräsentiert. Bemerkenswert ist, dass auch die Figur der Kräusa in Nicks Medea-Erzählung mit einer Krankheit geschlagen ist: Sie leidet an Aussatz, was schließlich zu ihrem Tod führt.<sup>2044</sup> Der Einfluss von Nicks Version auf Wolf ist dabei nicht ausgeschlossen. Wie Georgopoulou konstatiert, „stehen die Metaphern *Krankheit und Tod* in Zusammenhang mit der Verdrängung“<sup>2045</sup>, die sich nicht nur in Glauke und Medea, sondern auch in der geisteskranken Amme von Iphinoe widerspiegeln.<sup>2046</sup> Wolf weist in ihrem Essay *Krankheit und Liebesentzug* auch darauf hin, dass das Erlebnis von

<sup>2041</sup> Vgl. Wolf, *Warum Medea?*, S. 52.

<sup>2042</sup> Manfred Jäger weist darauf hin, dass Wolfs eigener Umgang mit ihrer Vergangenheit nicht frei von Verdrängung ist: „Christa Wolf betrachtet ihre frühen Jahre nicht mit Gelassenheit, ja nicht einmal mit Neugier. Sie mag diesen Spiegel nicht, denn sie möchte lieber nicht so gewesen sein.“ Für Wolf „unterlag auch die kurze Zeit ihrer Stasi-Mitarbeit als ‚IM Margarete‘ dem Gedächtnisverlust“ (Jäger, Manfred: *Rauschgift-Lektüre*. Zu Christa Wolfs Literatur-Vostellungen, nach dem Wiederlesen eines sehr alten Aufsatzes. In: Arnold, Christa Wolf, S. 35-47, hier: S. 41).

<sup>2043</sup> Arnds weist darauf hin, dass auch Wolfs Cassandra an Epilepsie leidet (vgl. Arnds, Christa Wolf’s *Medea* in a Contemporary Context, S. 420). Es bestehen also Ähnlichkeiten zwischen den zwei Figuren, die scheinbar sehr unterschiedlich sind.

<sup>2044</sup> Vgl. Nick, *Medea*, ein Monolog, S. 28.

<sup>2045</sup> Georgopoulou, *Antiker Mythos in Christa Wolfs Medea. Stimmen und Evjenia Fakinus Das siebte Gewand*, S. 93.

<sup>2046</sup> Vgl. ebd., S. 94.

„Unglück-Liebesentzug“<sup>2047</sup> zu ihrer Krankheit geführt haben kann. Im Roman tritt Glauke zum ersten Mal in Agamedas Monolog auf, deren Beschreibung die Perspektive der ‚normalen‘, patriarchalen Betrachter repräsentiert. Dabei erscheint die korinthische Prinzessin als eine Schwerkranke mit furchtbaren Symptomen, die keine Hoffnung auf eine Genesung hat:

Schwächeanfall, das ist das Wort, auf das die Ärzte sich mit dem König geeinigt haben, wenn seine blasse dünne Tochter wieder einmal zu zucken anfängt, sich auf die Erde wirft, wo ihr Körper sich in gräßlicher Weise verrenkt und auf einen Bogen gespannt zu werden scheint, während ihre Augen sich verdrehen, so daß man nur das Weiße in ihnen sieht, und auf ihre verzerrten Lippen Schaum tritt (S. 81-82).

In den Augen der ‚normalen‘ Betrachter beschränkt Glaukes Krankheit sich also ausschließlich auf eine physische Ebene, in Bezug auf deren Ursachen die Ärzte völlig „ratlos[.]“ (S. 82) sind. Auch die Behandlung von Agameda – sie mit Wasser besprengen, der Kranken den Kopf halten, sie mit „Kräuterumschlägen und einigen Handgriffen“ (S. 82) ernüchtern – ist weniger Heilmethode denn Notversorgung, die nicht zu Glaukes Genesung beiträgt. Nur Medea sieht die Wurzel ihrer Krankheit in der Verdrängung der Schuldgefühle und findet dadurch den Schlüssel zu ihrer Heilung. Seit Medeas Einmischung findet zwischen ihr und dem von Turon und Akamas vertretenen korinthischen Palast ein Kampf zwischen zwei verschiedenen Umgangsweisen mit Schuld und Vergangenheit statt, Verdrängung/Vergessen und Erinnern/Aufarbeiten stehen sich gegenüber. Bereits der erste Satz von Glaukes Monolog weist auf ihr pathologisches Schuldgefühl hin: „Es ist alles meine Schuld“ (S. 139). Sie ist von der Reflexion über ihre eigene Schuld und einem radikalen Minderwertigkeitskomplex besessen: „[I]ch bin geübt im Bestraftwerden, die Strafe tobt in mir, lange ehe ich ihr Gesicht kenne, [...] mich, die Schuldige“ (S. 139). „[E]s ist ja meine früheste Gewißheit, daß ich häßlich bin“ (S. 140). „[D]as ist meine Schwäche, denen zu glauben, die mir schmeicheln“ (S. 141). Diese psychische Schwäche Glaukes wird von Turon benutzt, um ihre Erinnerung an Iphinoes Tod zu verdrängen und dadurch das Gründungsverbrechen des korinthischen Patriarchats geheimzuhalten.

Da Wolf eine klare Position im Kampf zwischen Vergessen und Erinnern vertritt, werden die beiden Seiten dieses Kampfs – Turon und Medea – in jeder Hinsicht als gegenteilig gestaltet. Glauke beschreibt ihren „Beschützer“ (S. 139) Turon als einen

---

<sup>2047</sup> Wolf, Krankheit und Liebesentzug, S. 740.

karikaturartigen Schuft: Er ist „ein bleicher, unglaublich dünner junger Mann mit hohlen Wangen und langen knochigen Fingern und einem klebrigen Blick“ (S. 139); seine „feuchten knochigen Hände[.]“ (S. 139) und sein „Geruch nach fauligem Schweiß“ (S. 139) findet Glauke ekelhaft. Im Gegensatz dazu ist Medea eine schöne, charmante Frau, „deren Geruch man nicht genug einsaugen kann“ (S. 140). Turon unterwirft sich der patriarchalen Ordnung und befolgt Kreons Befehl, dass Glauke Medea vergessen soll: „[I]ch [Glauke – Anmerkung der Verfasserin] soll sie vergessen, ich muß sie vergessen, [...] ich muß den Namen dieser Frau aus meiner Erinnerung tilgen, ich muß mir diese ganze Person aus dem Kopf schlagen, sie mir aus dem Herzen reißen“ (S. 140). Mit dem Stichwort ‚Vergessen‘ ist nicht bloß die Beseitigung der Erinnerung an Medea gemeint, sondern auch die Erinnerung an die Vergangenheit von Korinth, in der die Ursünde des Patriarchats begraben liegt. Während Turon Medea die Verwendung der „schwarzen Magie“ (S. 140) vorwirft, sieht seine Gehirnwäsche bei Glauke durch deren eintönige Wiederholung des ‚Zauberspruchs‘ mehr wie schwarze Magie aus: „Vergiß es, sagt Turon. Vergiß es, sagt der Vater“ (S. 160). Diese Wiederholung hat den Zweck, die weibliche Erinnerung an die männlichen Verbrechen zu tilgen, um die männliche Version der Geschichte zum einzig gültigen Dogma zu machen. Mit dem Vergessen der realen Person Medea kann der Mythos über die Kindsmörderin sich entfalten; mit dem Vergessen von Iphinoes Tod entsteht der Mythos über die glücklich verheiratete Prinzessin. Schließlich wird das Prinzip Vergessen von dem von Glauke repräsentierten Publikum verinnerlicht, so dass es auch ohne weitere Befehle von Seiten des Patriarchats seine Erinnerungen an die gezielte patriarchale Dogmatisierung aufgibt – so zwingt Glauke sich immer wieder, Medea zu vergessen und ihren Namen nicht mehr auszusprechen („daran will ich nicht schon wieder denken“ (S. 140)).

Dem Prinzip Vergessen tritt Medea mit dem Versuch des Erinnerns entgegen;<sup>2048</sup> dadurch erstrebt sie eine weibliche Alternative zum patriarchalen Mythos<sup>2049</sup> und das Aufarbeiten der vielfach verdrängten Vergangenheit. Dass sie Glauke dabei hilft, in die Tiefe der Vergangenheit zu tauchen und ihre verdrängten Erinnerungen zu wecken, läßt sich als Parallele zu ihrer eigenen Untersuchung der unterirdischen Höhle betrachten, in der sie Iphinoes Skelett entdeckt (vgl. S. 21-24). In beiden Fällen geht

<sup>2048</sup> Vgl. Lewis, Die imaginäre Gemeinschaft deutscher Nation, S. 185.

<sup>2049</sup> Vgl. Kapitel 2.2.2.

es um das Hineintasten in einen dunklen, tiefen Raum, der der Unterwelt ähnelt und das Unterbewusstsein bzw. das Verdrängte<sup>2050</sup> des Menschen symbolisiert<sup>2051</sup> – in Glaukes Fall wird dieser Raum symbolisiert durch den Brunnen im Palasthof (vgl. S. 146-147), in Medeas Fall durch die geheime Höhle. Bei Glaukes „Psychotherapie“<sup>2052</sup> vollzieht sich das ‚Projekt Erinnern‘ schrittweise, wobei mit jedem Schritt nach vorne ein Teil der verdrängten Erinnerung wiederbelebt wird, ein Teil der verschwommenen Vergangenheit klar wird. Parallel zu der psychologischen Heilung findet Glaukes physische Heilung statt, indem Medea mittels der Naturheilkunde Glaukes Symptome lindert. Zuerst hilft Medea Glauke jedoch dabei, ihren Minderwertigkeitskomplex zu überwinden: „[D]as hat sie mich gelehrt, daß es mich krank macht, wenn ich in mir wieder und wieder die Bilder aufrufe, die mich als Unglücksmenschen zeigen, als Unglückswurm“ (S. 141). Dass der Wechsel der Kleidungsfarbe von Schwarz zu bunten Farben Glaukes Gestalt grundlegend verändert und ihr neues Selbstbewusstsein bringt (vgl. S. 142), wirkt bewusst gegen das von den Männern aufgezwungene und von Glauke verinnerlichte weibliche Bild. Glaukes Überzeugung, dass sie hässlich ist, erweist sich hier als eine subjektive Schlussfolgerung aus der apathischen Haltung ihres Vaters ihr gegenüber anstatt als Tatsache: „Welcher Mann, und sei es der Vater, berührt gerne die blasse unreine Haut, das dünne schlaaffe Haar oder die linkischen Glieder eines Mädchens, und sei es die Tochter“ (S. 140). Indem Medea Glauke aus dem Teufelskreis der Selbstverachtung herausführt, bricht sie die Dominanz der männlichen Sprache über Glauke, so dass diese ein alternatives Ich zu jenem von patriarchalen Maßstäben gezeugten Ich entwickelt.

Ein weiterer Schritt der Behandlung liegt in der Kompensation der fehlenden mütterlichen Liebe für Glauke. Da der Mangel an mütterlichen Liebe neben der väterlichen Verachtung ein wichtiger Faktor für Glaukes psychische Verdrängung ist (vgl. S. 151-152), versucht Medea, ihr gegenüber die Mutterrolle zu übernehmen.

<sup>2050</sup> Vgl. Georgopoulou, Antiker Mythos in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinus *Das siebte Gewand*, S. 87.

<sup>2051</sup> Zur Topographie des Romans vgl. z. B. Beyer, Martin: „Der Wahrheit nachsinnen –/Viel Schmerz!“ Seherfiguren im Werk von Christa Wolf. In: Schmidt, Christa Wolf, S. 117-127, hier: S. 124-125: „So lässt sich das schuldhaft Verdrängte und Sündhafte zumeist in Höhlen, Kellern und Brunnen verorten, das im Sinne der skizzierten inneren Archäologie geborgen werden muss, damit die Figuren gesunden“ (S. 124). Sy-Quia, „Truth Lies with the Victor“, S. 123-124; Mathias Luserke weist zudem auf die „Antinomien von Oben/Unten, von Außen/Innen und von Hell/Dunkel“ (Luserke, „Ich berichte, was vorgefallen ist“, S. 472-473) im Roman hin; Beyer, *Das System der Verknennung*, S. 157-164; Janke, *Zum Problem von Tradition und Innovation im Werk von Christa Wolf*, S. 135-139; Walenski, Tanja: *Unterwegs mit Christa Wolf im (sovet-)russischen Raum – zu Biographie, Rezeption und „Medea. Stimmen“*. In: Gansel, Christa Wolf. *Im Strom der Erinnerung*, S. 283-309, hier: S. 303-309. Zur „Hell-Dunkel-Symbolik“ im Roman vgl. Georgopoulou, Antiker Mythos in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinus *Das siebte Gewand*, S. 91.

<sup>2052</sup> Vgl. Fetscher, *Opfer der Fremden. Zu Christa Wolfs Medea. Stimmen*, S. 41.

Diese wird symbolisiert durch die Umschläge aus „Milch und Quark“ (S. 152), die auf eine mütterliche Ernährung hinweisen. Indem Medea „die gleichen Umschläge wie [Glaukes] Mutter“ (S. 152) macht und „die Lieder [ihr]er Mutter“ (S. 152) summt, tritt sie an die Stelle von Glaukes Mutter Merope und wird zu deren Ersatzmutter.<sup>2053</sup> Glaukes Hass und Ablehnung gegenüber Medea nach ihrem Auszug aus dem Palast lässt sich in diesem Sinne als Verletzung einer von der Mutter verlassenen Tochter interpretieren: „Es waren Tage voller Hoffnung, bis sie mich im Stich ließ, wie meine Mutter mich einst im Stich gelassen hat, es war das, was sie niemals hätte tun dürfen. Ich hasse sie“<sup>2054</sup> (S. 152). In der Mutterrolle schenkt Medea ihrer „symbolischen Tochter“<sup>2055</sup> die „Wiedergeburt“ (S. 152), bei der sie „wie eine Schlange“ (S. 152) ihre krankhafte Haut ablegen kann und eine „neue Haut“ (S. 152) bekommt. Die ‚Hütung‘ Glaukes lässt sich einerseits auf Medeas Naturheilmittel zurückführen, andererseits – und das ist der wichtigere Aspekt – auf die allmähliche Überwindung von Glaukes Schuldgefühl. Wie eine alte Haut lässt Glauke den Schatten der dunklen Vergangenheit hinter sich, so dass sie bereit für ein neues Leben ist. Hilary Collier Sy-Quia weist zudem darauf hin, dass es bei Glaukes physischer Heilung um eine neue Identifikation mit dem (weiblichen) Körper im Sinne von Cixous geht – mit Medeas Hilfe ist es Glauke vorläufig gelungen, die Entfremdung von ihrem Körper aufzuhalten und dadurch die ihr von den Männern auferlegte Sprachlosigkeit zu brechen, weil die Körpersprache den Frauen eine eigene Stimme gibt.<sup>2056</sup>

Die Überwindung von Glaukes Schuldgefühlen erreicht Medea in einem ersten Schritt dadurch, dass sie Glauke lehrt, den richtigen Schuldigen hinter den Verbrechen zu kennen, anstatt die Schuld der anderen auf die eigenen Schultern zu laden: „[S]ie war es ja, die mir einreden wollte, ich könne ruhig denken: Ich hasse meinen Vater“ (S. 144). Statt sich selbst oder das Schicksal als Schuldige zu betrachten, wagt Glauke mit Medeas Hilfe zum ersten Mal ihrem unterbewussten Hass gegen den Vater ins Gesicht zu sehen. Schrittweise taucht sie mit Medea in die Tiefe ihrer verdrängten

<sup>2053</sup> Vgl. z. B. Kraft, *Searching for a Motherland*, S. 142; Eichelmann, *Der Mythos Medea*, S. 121; Kräzer, *Medea Stimmen und Gegenstimmen*, S. 51.

<sup>2054</sup> Johanna Kurz weist darauf hin, dass Medea auch in Glaukes Heilungsprozess nicht schuldlos ist, denn sie hat „eigennützige Hintergründe“ und will „das Geheimnis der Stadt mithilfe von Glaukes verdrängten Erinnerungen aufdecken“ (Kurz, Johanna: *Wer hat hier eigentlich das Sagen? Geschlecht und Macht in Christa Wolfs „Medea. Stimmen“*. In: Krammer, Stefan (Hrsg.): *MannsBilder. Literarische Konstruktionen von Männlichkeiten*. Wien: WUV 2007, S. 121-135, hier: S. 126). In diesem Sinne hat Medea Glauke also nur benutzt, was Glaukes Hass gegen sie legitimiert.

<sup>2055</sup> Loster-Schneider, *Intertextualität und Intermedialität als Mittel Ästhetischer Innovation in Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen*, S. 240.

<sup>2056</sup> Vgl. Sy-Quia, „Truth Lies with the Victor“, S. 114-117. Vgl. dazu auch Kapitel 2.3.1.

Erinnerungen hinein, die durch den Brunnen im Palasthof symbolisiert werden (vgl. S. 146-147).<sup>2057</sup> Glaukes „entsetzliche Angst“ (S. 146) vor dem Brunnen und ihr Versuch, den Brunnen und sogar den ganzen Palasthof zu meiden (vgl. S. 147), deutet auf ihre Angst vor dem Erinnern der traumatischen Vergangenheit. Medeas Hilfe beim Wecken ihrer Erinnerung wird wiederum durch das Anbieten eines „inneren Seil[s]“ (S. 146) veranschaulicht, mit dem Glauke in die Tiefe des Brunnens gelangen kann, was an die „Tiefen-Metaphorik“<sup>2058</sup> von Thomas Mann erinnert. Der Prozess des Erinnerns ist für Glauke zutiefst schmerzhaft, denn das Vergessen ist für sie sowohl angenehmer als auch sicherer: Um in der patriarchalen Ordnung zu überleben, muss sie deren Gründungsverbrechen vergessen und im männlichen Machtgefüge schweigen (vgl. S. 148). Hingegen wird sie von Medea zu der ihr „unerträgliche[n] Erinnerung“ (S. 148) gezwungen und muss daher ihre sichere Zone verlassen, was sie unvermeidlich verletzt und einen weiteren Faktor für ihren späteren Hass gegen Medea darstellt (vgl. S. 149):

Sie hat mir einreden wollen, ich müsse sie nicht leugnen, die Schatten, die so oft über meine hellsten Tage fielen, ich müsse nicht weglaufen, [...] und ich wüßte nicht mehr zu sagen, wie sie mich dazugebracht hat, eines Tages an ihrer Hand über den Hof zu gehen. [...] ich mußte also doch gelaufen sein, jene Stelle passiert haben, ohne in die Zustände zu verfallen, vor denen ich mich so fürchtete, [...] (S. 146-148)

[S]ie legte meinen Kopf in ihren Schoß, strich mir über die Stirn und redete leise von dem Kind, das ich einmal gewesen sein und das mit jener Stelle auf dem Hof eine unerträgliche Erinnerung verbinde, die ich hätte vergessen müssen, um weiterleben zu können, was ja auch in der Ordnung gewesen sei, wenn nicht im Kopf des Kindes, während es heranwuchs, das Vergessene mitgewachsen wäre, ein dunkler Fleck, der größer wird, verstehst du mich, Glauke, bis er sich des Kindes, des Mädchens bemächtigt habe, [...] sie warf mir das Seil zu, an ihren Fragen sollte ich mich hinablassen, sie wollte mich vorbeiführen an den gefährlichen Stellen, die ich alleine nicht passieren konnte, [...] (S. 148)

Mit dem wachsenden dunklen Fleck weist Medea auf die Gefahr und die Schäden des Vergessens bzw. der Verdrängung hin, was auch Glaukes Krankheit verursacht hat. Generell haben Krankheiten, insbesondere die Krankheiten ihrer Frauenfiguren, in Wolfs Werken symbolische Bedeutung: Therese Hörnigk weist z. B. darauf hin, dass „[i]n beinahe allen Texten Christa Wolfs [...] Krankheiten Begleiterscheinungen

<sup>2057</sup> Vgl. Berger, Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs, S. 138.

<sup>2058</sup> Janke, Zum Problem von Tradition und Innovation im Werk von Christa Wolf, S. 136. Zum Thomas-Mann-Zitat „Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen?“ vgl. Mann, Thomas: Joseph und seine Brüder I. Die Geschichten Jaakobs. Roman. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1983, S. 7.

unbewältigter Konflikte“<sup>2059</sup> seien. Ein typisches Beispiel sei Wolfs Erzählung *Leibhaftig*, in der der Körper als „Metapher für die Gesellschaft, wie umgekehrt die Gesellschaft als verletzlicher Körper zu lesen ist“<sup>2060</sup>. Glaukes Erinnern des Verdrängten vollzieht sich von der Peripherie zum Zentrum bzw. vom Unwichtigen zum Wichtigen, was dem psychischen Zustand eines ängstlichen, die Vergangenheit möglichst vermeidenden Mädchens entspricht. Zuerst erinnert sie sich an den Streit zwischen der Mutter und dem Vater, dessen Gesicht sie am Anfang nicht erkennen will (vgl. S. 149); dann rückt sie in den tieferen verdrängten Bereich und sieht das Zimmer eines Mädchens, dessen Namen sie sich nicht ins Gedächtnis zurückrufen will (vgl. S. 157-158). Der ganze Prozess ist begleitet von Glaukes instinktiver Weigerung, der Wahrheit ins Gesicht zu sehen („Nein, rief ich, nein, schrie ich, ich weiß es nicht, woher sollte ich es wissen“ (S. 157-158), und ihrem Zweifel, ob die Wahrheit nur von ihr imaginiert wird: „[W]ahrscheinlich habe ich mir das alles nur ausgedacht, wahrscheinlich hat es sie gar nicht gegeben“ (S. 158). Dieser Selbstzweifel und ihre spätere Ablehnung von Medea zeugen einerseits von Glaukes schwachem Charakter, andererseits von der negativen Wirkung des patriarchalen Mythos auf die Frauen – durch die patriarchale Gehirnwäsche werden schließlich der Mythos um Iphinoe und der Mythos um Medea von den Frauen akzeptiert und verinnerlicht, so dass sie die Wahrheit verschleiern und die weibliche Erinnerung in sich auslöschen. Glaukes Leiden an dem Erinnern an die Vergangenheit erinnert an Wolfs Gedicht *Prinzip Hoffnung*, worin die Vergangenheit als unüberwindbare Quelle des Schmerzes dargestellt wird:

Angenagelt  
ans Kreuz Vergangenheit

Jede Bewegung  
treibt  
die Nägel  
ins Fleisch<sup>2061</sup>

---

<sup>2059</sup> Hönigk, Nachdenken über Christa Wolf, S. 34. Zum Motiv der Krankheit vgl. auch Wolf, Krankheit und Liebesentzug; Koskinas, Manifestationen der Psyche im spätesten Werk Christa Wolfs, S. 143-148; Georgopoulou, Antiker Mythos in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinus *Das siebte Gewand*, S. 93-94. Vgl. auch Wolf, Christa: *Leibhaftig. Erzählung*. München: Luchterhand 2002. In *Leibhaftig* geht es ebenfalls um eine „Hadesfahrt in die Vergangenheit“, welche „die Zeitschichten des Verdeckten oder Verdrängten frei[legt], die sich im Körper abgelagert und sein Immunsystem ruiniert“ (Winkler, Tendenzen von Christa Wolfs mythologischem Erzählen vor und nach der Wende, S. 272, 273).

<sup>2060</sup> Ebd.

<sup>2061</sup> Wolf, Christa: *Prinzip Hoffnung*. In: Wolf, Christa: *Werke 10*, hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 2001, S. 302.

Der Moment, in dem Glauke endlich den Namen Iphinoes ausruft und sich an den schrecklichsten Teil ihrer Vergangenheit erinnert, nämlich ihr letztes Zusammentreffen mit ihrer Schwester auf deren Weg zum Opferaltar (vgl. S. 158-159), lässt sich als ein vorläufiger Sieg des Erinnerns über das Vergessen bzw. Medeas über Turon betrachten. In diesem Moment überwindet Glauke den Schatten der Vergangenheit, indem sie sich die Tatsachen eingesteht, statt sie zu umgehen, und dadurch das Unerträgliche erträglich macht: „Ich weinte, weinte und konnte nicht aufhören [...]. Später sagte sie, das Schlimmste hätte ich nun hinter mir. Ist Iphinoe tot, fragte ich. Sie nickte. Ich hatte es die ganze Zeit gewußt“ (S. 159). Glaukes Geständnis der Tatsache, dass sie um Iphinoes Tod weiß und sich nur nicht daran erinnern will, weist auch auf ihre Überwindung des Schuldgefühls hin, das erstens in ihrer Ohnmacht gegenüber dem Mord an der Schwester, zweitens in ihrer Mutlosigkeit und Leugnung der Erinnerung an die Schwester, drittens in ihrem einstigen Neid gegenüber der Schwester aufgrund von deren Bevorzugung durch die Mutter begründet liegt (vgl. S. 158-159). Georgopoulou weist zudem auf die „Bildung des Subjekts“<sup>2062</sup> durch das Aussprechen der Wahrheit hin: „Glauke kann nur dann zur ganzheitlichen Persönlichkeit werden, wenn sie sich ihrer Vergangenheit stellt und das Vergrabene *ausspricht*“<sup>2063</sup>. Mit dem Akt des Aussprechens ist ihr gelungen, die „Sprachlosigkeit der Frau“<sup>2064</sup> zu brechen.

Es fehlt Glauke allerdings die Kraft, die Grausamkeit der Wahrheit zu ertragen und der patriarchalen Forderung nach dem Vergessen zu widerstehen. Als sie vor die Wahl gestellt wird, entweder weiter in der (Selbst-)Täuschung zu leben, in der Iphinoes Tod als Medeas Lüge betrachtet wird, oder aber in der Realität zu leben, wo das „schöne Korinth“ (S. 160) sich als eine „Mördergrube“ (S. 160) und „eine Art Schlachthaus“ (S. 160) entpuppt, wählt sie erneut das angenehmere und sichere: „Nein. Das will ich nicht glauben. Natürlich habe ich mir das alles eingebildet“ (S. 160). Durch die erneute Leugnung der Vergangenheit gerät Glauke noch einmal in den Abgrund der Verdrängung, wobei sie die gleiche Strategie wie nach Iphinoes Tod auch auf Medea als Person anwendet – sie versucht, sie zu vergessen, angefangen mit ihrem Namen. Mit der Rückkehr zu Vergessen und Verdrängung und der

---

<sup>2062</sup> Georgopoulou, Antiker Mythos in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinos *Das siebte Gewand*, S. 177.

<sup>2063</sup> Ebd.

<sup>2064</sup> Ebd.



„zwanghaften Rück-Einordnung [...] in den patriarchalischen Diskurs“<sup>2065</sup> kehren auch Glaukes Symptome zurück. Ihre in der Vergangenheit verwurzelte Krankheit wird symbolisiert durch ihren Anfall neben dem Brunnen, nachdem Glauke an Medeas Verurteilung teilgenommen hat (vgl. S. 219). Ihrer vergangenen Schuld kommt diesmal eine neue Schuld hinzu, denn sie hat sich nicht gegen Medeas Verfolgung ausgesprochen und sie nicht gegen die Verleumdung des Patriarchats verteidigt (vgl. S. 219). Wegen des früheren Erinnerns durch Medeas Hilfe gelingt es Glauke diesmal allerdings nicht, sich vollständig dem Vergessen und Verdrängen zu widmen, weshalb ein Zwiespalt in ihr entsteht zwischen dem bevorzugten aber lügnerischen Vergessen und der verhassten, aber wahren Erinnerung an die tatsächlichen Gegebenheiten. Scribner betrachtet Glaukes Zwiespalt als „Ich-Spaltung“<sup>2066</sup> im Sinne von Freud, die durch den Widerspruch zwischen „knowledge and belief“<sup>2067</sup> gekennzeichnet ist. Dieser Zwiespalt führt dazu, dass Glauke Medeas Namen nicht vergessen kann (vgl. S. 160), und dass sie die Selbstzerstörung wählen muss, um die unerträgliche Schuld loszuwerden. Mit ihrem Sprung in den Brunnen stürzt sie „ins Leere hinein, in die Tiefe. Sie soll keinen Laut von sich gegeben haben“ (S. 230). Das heißt, Glauke endet mit dem Sturz in die Tiefe der Vergangenheit, die Glauke verschlingt. Dabei bleibt Glauke stumm – eine Metapher für die erzwungene Stummheit der weiblichen Opfer des übermächtigen Patriarchats. Bei der Hervorhebung der ‚Verliererperspektive‘ bei Wolf geht es gerade um das „Hörbar-Machen des Echos der Stimmen ‚verstummtter‘ Gestalten der Vergangenheit“<sup>2068</sup>, wobei die Stummheit von Opfern wie Glauke gebrochen und die „dreitausendjährige[.] Geschichtserfahrung“<sup>2069</sup> der Siegerperspektive relativiert werden kann.

Die Medea und Glauke quälende ‚passive Schuld‘ befällt auch Leukon, den zweiten Astronomen von Korinth und die Gegenfigur zum ersten Astronomen Akamas. Obgleich Michael Scheffel nicht Leukon, sondern Wolfs Medea als eine „wissend nichthandelnde Figur“<sup>2070</sup> im Sinne von Aristoteles betitelt, passt diese Bezeichnung

<sup>2065</sup> Dakova, Ausgrenzung und Dämonisierung als Herrschaftsmechanismen des Patriarchats, S. 140.

<sup>2066</sup> Scribner, Christa Wolf and the Politics of Disavowal, S. 65.

<sup>2067</sup> Ebd.

<sup>2068</sup> Hussong, Christa Wolfs Umdeutung des Medea-Mythos. Abzurufen unter: [www2.dickinson.edu/glossen/heft10/hussong.html](http://www2.dickinson.edu/glossen/heft10/hussong.html) (letzter Zugriff am 17.2.2015).

<sup>2069</sup> Ebd.

<sup>2070</sup> Scheffel, Medea zwischen ‚Sexus‘ und ‚Gender‘ bei Euripides, Franz Grillparzer und Christa Wolf, S. 305. Vgl. auch Lühe, Christa Wolfs „Medea“ im Lichte der Schillerschen Ästhetik, S. 9: Medea „durchschaut, aber agiert nicht, sie sieht den Dingen auf den Grund, zerbricht aber nicht an ihnen.“ Hingegen betrachtet Anke Brunn Medea als „eine Handelnde, eine Sehende, eine Aufklärende, eine Wissende“ (Brunn, „...daß die Menschen ohne

meines Erachtens besser zu Leukon, der noch passiver als Medea ist. Im Vergleich zum machthungrigen und rücksichtslosen Akamas ist Leukon als „Mensch[.] mit Gewissen“<sup>2071</sup> bzw. „Chronist der Katastrophe“<sup>2072</sup> gestaltet, der sich von der Politik distanziert und sich völlig der Sterndeutung widmet (vgl. S. 135-136). Er hat die Fähigkeit, den Machtmechanismus des Patriarchats zu durchschauen, was ihn zu einer Seherfigur macht;<sup>2073</sup> aber er will nicht dagegen agieren, denn Handeln bedeutet für ihn auch, sich die eigenen Hände schmutzig zu machen:

Ich werde alles mit ansehen müssen. Das ist mein Los, alles mit ansehen zu müssen, alles zu durchschauen und nichts tun zu können, als hätte ich keine Hände. Wer seine Hände gebraucht, muß sie in Blut tauchen, ob er will oder nicht. Ich will keine blutigen Hände haben (S. 163).

Leukons Tragödie liegt aber nun ausgerechnet darin, dass sein Versuch der Vermeidung der Schuld letztlich seine Schuld ausmacht. Indem er den Verbrechen zuschaut und nichts dagegen tut, trägt er zum Übel in der Welt bei und macht sich somit entgegen seiner eigenen Absicht doch die Hände blutig. Wie Medea betont, ist auch das Warten „eine Tätigkeit, der eine Entscheidung vorausgehen müsse, eben die, daß man warten wolle und nicht abbrechen“ (S. 171). Gerade durch seine Untätigkeit wird Leukon also zum Mittäter: Er weiß z. B. von der Wahrheit über Iphinoes Tod, entscheidet sich aber für das Vergessen (vgl. S. 167); er liefert Akamas Berechnungen, auf deren Grundlage dieser politische Manipulationen ausübt; seine „Fähigkeit, zu schweigen und [s]ich wegzuducken“ (S. 168) ermöglicht sein Überleben im korinthischen Machtsystem. Als Medea grausam verfolgt wird, vollzieht sich sein einziger Widerstand auf eine passive Weise: Bei Medeas Verurteilung verlässt er das Gericht in aller Öffentlichkeit, was als „eine Mißachtung des Königs und aller Regeln“ (S. 219) gelesen werden kann.

Leukons Tatenlosigkeit hält ihn nicht von Blut und Schuld entfernt; vielmehr muss er den Tod seiner Geliebten Arethusa (vgl. S. 206, 210) und die Verbannung Medeas hinnehmen sowie der Ermordung ihrer Söhne zuschauen (vgl. S. 232). Da diese Unglückseligkeiten eng mit Iphinoes Tod und Akamas' Manipulation verbunden sind, bei der Leukon schweigt und nicht handelt, läßt auch er eine ‚passive Schuld‘ auf sich

---

Angst verschieden sein können!“ S. 105).

<sup>2071</sup> Schuhmann, Klaus: Von Cassandra zu Medea – Figurationen und Reflexionen in der Zeiten-,Wende“. In: Honsza, Norbert (Hrsg.): Die Rezeption der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach der Wende 1989, S. 95-104, hier: S. 101.

<sup>2072</sup> Ebd.

<sup>2073</sup> Vgl. Beyer, Das System der Verkennung, S. 150.

und wird zum Bestandteil des Verbrechens. Mit der pluralen Bezeichnung ‚wir‘ zählt er sich zur Gruppe der Täter und bekennt, dass man in einem mörderischen System nur Schuldiger oder Opfer sein kann:

Jedermann kann nun sehen, daß wir den Willen der Götter richtig gedeutet haben, als wir die Zauberin aus der Stadt trieben. „Wir“ sage ich, und erschrecke kaum. Wir Korinther. Wir Gerechten. Auch ich habe nichts getan, um sie zu retten. Ich bin ein Korinther. [...] Und manchmal frage ich mich, was gibt einem Menschen, was gab dieser Frau das Recht, uns vor Entscheidungen zu stellen, denen wir nicht gewachsen sind, die uns aber zerreißen und uns als Unterlegene, als Versagende, als Schuldige zurücklassen (S. 225-226).

Die Ohnmacht Leukons ist auch auf seine Fähigkeit zurückzuführen, sowohl die Täter als auch die Opfer zu verstehen. Durch seinen „Zwang zu verstehen“ (S. 224) fällt es ihm schwer, aktiv gegen die Seite der Täter zu handeln: „[I]ch finde keine einzige der Untaten der letzten Zeit, deren Zeuge ich war, bei der ich nicht beide Seiten verstanden hätte. Nicht entschuldigt, das nicht, aber verstanden“ (S. 224). Diese Neutralität bzw. Positionslosigkeit spiegelt sich bereits in Leukons Namen wider, der „die Farbe weiß bedeutet“<sup>2074</sup>. Mi-Kyeong Jung betrachtet Leukon daher zu Recht als eine Figur mit den Kennzeichen eines modernen Intellektuellen, der „von einer olympischen Position aus auf die Welt hinabsieht, aber nicht handelt“<sup>2075</sup>. Die modernen Intellektuellen betrachten sich als „Gewissen der Gesellschaft“<sup>2076</sup>, können die Übel der Welt durchschauen, sind aber vom Geschichtspessimismus geprägt<sup>2077</sup> und ziehen sich lieber in den Elfenbeinturm (in diesem Fall Leukons Turm der Sternbeobachtung bzw. des Sehers<sup>2078</sup>) zurück bzw. gehen in die innere Emigration<sup>2079</sup>. Leukon ist nach Johanna Kurz auch „ein Mann, der von Emotionen geleitet wird“<sup>2080</sup>, aber „seine Gefühle werden von seinen Gedanken beherrscht“<sup>2081</sup>. Im Vergleich zu Medea und Glauke besitzt Leukon auch eine hohe Duldungsfähigkeit gegenüber seiner Schuld, die Fähigkeit, „Unerträgliches zu ertragen und weiterzuleben, weiter zu tun, was zu tun man gewöhnt ist“ (S. 223). Im Gegensatz zu Glauke, die in ihrer unerträglichen Schuld untergeht, endet Leukon in völliger Resignation und wartet mit

---

<sup>2074</sup> Georgopoulou, Antiker Mythos in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinos *Das siebte Gewand*, S. 139.

<sup>2075</sup> Vgl. Jung, Fremde und Ambivalenz, S. 152-153. Jung meint weiterhin, „[i]n mancherlei Hinsicht teil[e] Leukon dieses Charakteristikum mit Cassandra“ (S. 152). Vgl. dazu auch Gottwald, Der Mythos nach der Wende, S. 87; Dakova, Ausgrenzung und Dämonisierung als Herrschaftsmechanismen des Patriarchats, S. 145.

<sup>2076</sup> Dakova, Ausgrenzung und Dämonisierung als Herrschaftsmechanismen des Patriarchats, S. 145.

<sup>2077</sup> Vgl. ebd.

<sup>2078</sup> Vgl. Beyer, Das System der Verkennung, S. 161.

<sup>2079</sup> Vgl. Westphal, Die Weiterentwicklung von Christa Wolfs Schreibkonzept in *Medea. Stimmen*, S. 236.

<sup>2080</sup> Kurz, Geschlecht und Macht in Christa Wolfs „Medea. Stimmen“, S. 130.

<sup>2081</sup> Ebd.

großer Passivität, „daß die Umklammerung des Schmerzes sich allmählich lockert“ (S. 231). Sein passives Überleben im verbrecherischen System symbolisiert den „Bestand des Menschengeschlechts“ (S. 223) trotz aller Übel und allen Unheils, weist jedoch auch auf die Fortsetzung der Verbrechen durch eine passive Duldung hin, da sich jeder Zuschauer eines Verbrechens seiner Schuld nicht entziehen kann.

#### 6.3.4 Anpassungsversuche der kolchischen Flüchtlinge und verschiedene Arten von Widerstand

Medeas Außenseiterposition als Fremde in Korinth gehört zu den Kernmotiven des Medea-Mythos,<sup>2082</sup> obwohl es auch eine Mythenvariante gibt, nach der sie „überhaupt keine fremde Figur“<sup>2083</sup> in Korinth, sondern „vielmehr einheimisch“<sup>2084</sup> ist (diese Variation verwendet Haas in ihrem Medea-Roman; sie kommt auch in Wolfs früherer Romankonzeption vor,<sup>2085</sup> wird aber später von ihr wieder aufgegeben<sup>2086</sup>). Gutjahr und Fetscher bezeichnen Medea jeweils als „Prinzip des Fremden“<sup>2087</sup> und „die prototypische Fremde“<sup>2088</sup>, die „als Frau in der patriarchalen Welt, als Barbarin in der griechischen und als Magierin in der Welt der Sterblichen“<sup>2089</sup> dreifach fremd ist:

Treffend wurde Medeas Aufgabe bezeichnet als die einer zum Scheitern verurteilten Akkulturation. Insofern ist Medea nicht die Andere, sondern die Ausgeschlossene, dadurch allerdings auch Freie. Sie ist weder Mann noch Frau (konventioneller Prägung), exiliert zwischen einer ihr verschlossenen barbarischen Herkunft und einem ihr die Aufnahme verwehrenden griechischen Asyl, weder den Menschen ganz zugehörig noch ganz den

---

<sup>2082</sup> Zur Problematik der Fremdheit in *Medea. Stimmen* vgl. z. B. Jung, Fremde und Ambivalenz; Shafi, Konfliktstrukturen in Christa Wolfs Roman *Medea*; Fetscher, Opfer der Fremden. Zu Christa Wolfs *Medea. Stimmen*; Wurzer, Christa Wolfs Medea – auf dem Hintergrund von Vorurteilstheorien; Gutjahr, Zu Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Botho Strauß' *Ithaka*; Holzner, Johann: Medea, die Fremde. In: ide. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. H.1-2004, S. 78-83; Schäff, *Medea. Stimmen* und Volker Brauns *Das Nichtgelebte* als Teil des ostdeutschen Gegendiskurses, S. 46ff.; Steigerwald, Flucht und Vertreibung der „Barbarin aus dem Osten“; Szczeplaniak, *Medea. Stimmen*. Ein mythisches Modell bei Christa Wolf, S. 143-145; Lewis, Die imaginäre Gemeinschaft deutscher Nation; Wilke, Die Konstruktion der wilden Frau; Mayer, Friederike: Potenzierter Fremdheit. Medea – die wilde Frau. Betrachtungen zu Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*. In: Literatur für Leser 20 (1997), Heft 2, S. 85-94; Krüger, Der Medea-Mythos im Dienst kolonialistischen Denkens und Christa Wolfs Bruch mit dem Rezeptionsdogma; Uerlings, Herbert: Figuren des Fremden bei Christa Wolf und Heiner Müller. Am Beispiel Medeas. In: Crăciun, Ioana (Hrsg.): Ost-West-Identitäten und -Perspektiven. Deutschsprachige Literatur in und aus Rumänien im interkulturellen Dialog. München: IKGS 2012, S. 59-76; Grünwald, Wohin mit mir?, S. 93ff.; Camps-Gaset, Von Cassandra zu Medea: Christa Wolf (1), S. 65-67; Beyer, Das System der Verknennung, S. 134-136; Büch, Mythosrezeption bei Christa Wolf, S. 80ff.; Georgopoulou, Antiker Mythos in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinus *Das siebte Gewand*, S. 142-146; Lu, Eine andere Medea, S. 332; Lühe, Christa Wolfs „Medea“ im Lichte der Schillerschen Ästhetik, S. 6-7; Hilmes, Skandalgeschichten, S. 174-175; Shibib, Spurensuche eines Grunddenkmusters oder Historisierung aktueller Krisen, S. 121ff.; Shah, Der erste Mord, S. 63ff.

<sup>2083</sup> Camps-Gaset, Von Cassandra zu Medea: Christa Wolf (1), S. 67.

<sup>2084</sup> Ebd.

<sup>2085</sup> Vgl. Wolf, Tagebuchnotizen vom 28. Oktober, 7., 11., 19. November 1992, S. 38.

<sup>2086</sup> Vgl. Siguan, Von Cassandra zu Medea: Christa Wolf (2), S. 82.

<sup>2087</sup> Gutjahr, Zu Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Botho Strauß' *Ithaka*, S. 350.

<sup>2088</sup> Fetscher, Opfer der Fremden. Zu Christa Wolfs *Medea. Stimmen*, S. 34.

<sup>2089</sup> Ebd., S. 34-35.

Göttern und als Zauberin zugleich Erlöserin und Zerstörende.<sup>2090</sup>

Sabine Wilke bezeichnet Wolfs Medea zudem als eine hybride Figur, in der sich die orientalische Kultur und die abendländische Kultur begegnen – im Begriff der „Hybridität“<sup>2091</sup> ist „die Spur des Anderen“<sup>2092</sup> enthalten. Die Problematik der Fremdheit wird bei Haas und bei Wolf unterschiedlich behandelt. In Haas' Roman entwickelt sich Medea von einer vollständigen Anpassung ans griechische Patriarchat zum radikalen Widerstand (Abtreibung),<sup>2093</sup> während Wolfs Medea sich von Anfang an der Assimilation verweigert. Die Anpassungsproblematik wird in Wolfs Roman auf die kolchischen Flüchtlinge verlagert,<sup>2094</sup> die Medea von Kolchis nach Korinth folgen (vgl. S. 31-32). Der weibliche Widerstand gegen die männliche Instrumentalisierung, die in Haas' Roman von Medea geleitet wird,<sup>2095</sup> leisten in Wolfs Roman mehrere Figuren auf unterschiedliche Weise.

Die Haltung der kolchischen Flüchtlinge gegenüber dem Problem der Assimilation wird im Roman durch zwei Gruppen von Kolchern vertreten: Die erste Gruppe möchte ihre kolchische Identität möglichst bewahren, setzt die kolchische Lebensweise in ihrem Fluchort fort und zeigt eine negative Haltung gegenüber der Anpassung; die zweite Gruppe hingegen strebt nach der Integration in die korinthische Gesellschaft und verzichtet auf ihre gewohnten Rituale und Traditionen. Die erste Gruppe wird durch Lyssa repräsentiert, die zweite durch Agameda und Presbon; die erste richtet sich eher auf die (matriachale) Vergangenheit, die zweite auf die (patriachale) Zukunft. Wolf präsentiert die beiden Seiten mit ihren Vor- und Nachteilen, so dass keine Seite die ‚richtige‘ darstellt.

Aus Akamas' Monolog lässt es sich schließen, dass die kolchischen Einwanderer von den Korinthern nicht als ihresgleichen, sondern mit einer gewissen Verachtung betrachtet werden. So haben die Korinther am Anfang die Einwanderer „wie fremde

---

<sup>2090</sup> Ebd., S. 35. Ähnlicherweise meint Carola Hilmes, Medea ist „einer dreifachen Stigmatisierung ausgesetzt: Medea wird ausgegrenzt als Fremde, als Frau und als Wissende“ (Hilmes, *Der Wille zur Differenz*, S. 318). Friederike Mayer verweist auch auf Medeas „potenzierte Fremdheit durch den doppelten Ausschluß vom Diskurs der Macht als Wilde und als Frau zugleich“ (Mayer, *Potenzierte Fremdheit*, S. 86). Karin Birge Bück sieht Medeas Andersartigkeit auch in ihrer Identität als Frau, als Fremde und als Wissende (vgl. Bück, *Mythosrezeption bei Christa Wolf*, S. 80).

<sup>2091</sup> Wilke, *Die Konstruktion der wilden Frau*, S. 12.

<sup>2092</sup> Ebd., S. 15.

<sup>2093</sup> Vgl. Kapitel 4.2.4, 4.2.5.

<sup>2094</sup> Britta Kallin erwähnt die Kritik an Wolfs Behandlung der Fremdheitsproblematik, „the novel fails to discuss problems between insiders and outsiders and reduces the conflict between the majority of the Greeks and the ethnic minority of the people from Colchis to a personal story“ (Kallin, *Feminist Mythmaking and Christa Wolf's Medea. Stimmen*, S. 47).

<sup>2095</sup> Vgl. Kapitel 4.2.4.

Tiere bestaunt, nicht direkt unfreundlich, nicht direkt freundlich“ (S. 125). Die in Armut und in einem ‚primitiven‘ Zustand lebenden Kolcher dienen dazu, die Eitelkeit der Einheimischen zu befriedigen („wir sonnten uns in dem Staunen der Kolcher über unseren Wohlstand“ (S. 125)). Hierbei geht es um die Wirkung des Fremdbildes auf das Selbstbild bezüglich der Problematik der Fremdheit: Friederike Mayer stellt fest, „daß das Fremdbild in direktem Bezug zum Selbstbild konstituiert wird, so daß es funktional zur Stärkung des Ego eingesetzt werden kann“<sup>2096</sup>. Da die Korinther ein brüchiges Selbstbild haben, ist ihr Bedürfnis um so stärker, „zur Selbstversicherung, zur Stärkung bzw. Wiedergewinnung verloren gegangener Geschlossenheit nun gerade die Differenzen zwischen sich und den Fremden zu betonen“<sup>2097</sup>.

Mit der Zeit verwandeln die Neugier und die Eitelkeit der Einheimischen sich in Apathie und Diskriminierung, so dass die kolchischen Einwanderer von der korinthischen Gesellschaft ausgegrenzt werden; die Distanz zwischen den zwei Gruppen ist „niemals zu überwinden“ (S. 78). Außerdem droht den Kolchern die Gefahr, ihre kulturelle Identität durch die Assimilation an die Ureinwohner von Korinth zu verlieren, die am Rand der korinthischen Zivilisation leben und als untere Schicht der Gesellschaft unterdrückt werden (vgl. S. 78-79). Vor dem Hintergrund der Ausgrenzung und des Identitätsverlustes versuchen manche Kolcher, ihre kolchische Identität durch eine in gewissem Sinne radikale Haltung zu bewahren: Sie lehnen jeglichen Einfluss von Korinth ab und konzentrieren sich auf die Etablierung eines imaginierten Kolchis, das als Projektion ihrer Vergangenheit gilt, dabei aber verklärt wird. Dazu kommentiert Agamedea verachtend:

[D]iese älter gewordenen Kolcher. Wenn sie auf dem Platz im ihrem Viertel, in dem sie sich ein Klein-Kolchis eingerichtet haben, das sie gegen jede Veränderung abdichten, ihre Köpfe zusammenstecken und in den Geschichten, die sie sich zuraunen, ein wundersames Kolchis erstehen lassen, das es auf dieser Erde niemals und nirgends gegeben hat. [...] nur diese paar verknöcherten Alten, die sich vor lauter Kummer und Heimweh und vor Empörung über die Behandlung, die sie durch die Korinther erfahren, ihre Traumwelt zurechtgezimmert haben (S. 76).

In ihrer Enttäuschung über die Realität entwerfen die Kolcher also eine illusionierte Utopie als Zufluchtsort, an dem sie im falschen Glanz der Vergangenheit die Hoffnungslosigkeit der Zukunft vergessen können. Dabei handelt es sich in gewissem Sinne auch um eine Form der Mythisierung: Je entfernter man von der Heimat ist,

---

<sup>2096</sup> Mayer, *Potenzierte Fremdheit*, S. 88.

<sup>2097</sup> Ebd., S. 89.

desto leichter tendiert man dazu, die verlorene Heimat zu mythisieren, so dass das mythisierte Kolchis folglich wenig mit der kolchischen Realität zu tun hat. Stephanie Catani sieht eine Ähnlichkeit der „mythenstiftenden Prozesse“<sup>2098</sup> von Kolchis und Korinth – in beiden Fällen werden Erinnerungen „wiederholt heraufbeschworen“<sup>2099</sup> und entwickeln sich „zu Erzählungen und Legenden, die identitätsstiftende Funktionen erfüllen“<sup>2100</sup>. Im Prozess dieser Mythisierung ignorieren die Kolcher die Tatsache, dass sie einst die kolchischen „Verhältnisse ebenso unerträglich fand[en]“ (S. 32) wie nun Medea und aus diesem Grund ihre Heimat verlassen haben. Nachträglich muss jedoch Medea allein die Verantwortung für ihre Heimatlosigkeit tragen,

als meine Kolcher, enttäuscht von den Ländern, in die ich sie, selbst getrieben, geführt hatte, anfangen, mir die Schuld am Verlust der Heimat zu geben, die ihnen nachträglich in ungetrübtem Glanz erstrahlt (S. 32).

Dabei weist Wolf auch auf das Bedürfnis der Menschen nach veränderlichen Mythen hin, wenn die Wirklichkeit für sie übermächtig und unerträglich wird.<sup>2101</sup> Das mythisierte Kolchis dient also als Mittel zur Bewältigung des Heimwehs und der Verzweiflung an der Realität, in der die Kolcher mit ihrer Identitätskrise und der Diskrimination von Seiten der Einheimischen leben müssen. Weil sie diejenige ist, die den Mythos beendet und die Menschen in die brutale Realität zurückführt, wird Medea zum ‚Sündenbock‘ für den Verlust des einstigen Paradieses.<sup>2102</sup>

Der Versuch der Kolcher, einen Weg zurück zum mythischen Paradies zu finden, zeigt sich auch darin, dass sie die kolchischen Sitten in der Fremde beibehalten und sich jeglicher Veränderung und Integration verweigern (vgl. S. 76). Dadurch, dass sie alte Traditionen pflegen und das Klein-Kolchis zu einem separaten Kulturkreis außerhalb des korinthischen Assimilationsdrucks machen, halten sie an ihrer

---

<sup>2098</sup> Catani, Vom Anfang und Ende des Mythos, S. 324.

<sup>2099</sup> Ebd.

<sup>2100</sup> Ebd.

<sup>2101</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>2102</sup> Lothar Probst weist darauf hin, dass in Ostdeutschland eine Art „Vertreibung aus dem Paradies“ nach 1989 stattfand, die zur Krise der Intellektuellen führte (vgl. Probst, Anmerkungen zum Status und zur Rolle ost- und westdeutscher Intellektueller seit 1949, S. 39-41). Dies lässt sich als Gegenwartsbezug von Wolfs Medea-Roman betrachten. Dazu vgl. auch Magenau, Jörg: Christa Wolf. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2013, S. 381ff.; Emmerich, Wolfgang: Die Bedeutung von Generationen in 50 Jahren DDR-Literatur – und der Jahrgang 1929. In: Jordi/Marisa, Was bleibt?, S. 15-29; Beyer, Das System der Verkennung, S. 208ff.; Grebing, Helga: Die vom Jahrgang 1929/30. Oder: Die Last der ‚späten Geburt‘. In: Arnold, Christa Wolf, S. 3-8; Pinkerneil, Gespräche über Christa Wolf; Meyer-Gosau, Frauke: Lebensform Prosa. Eine Wegbeschreibung von der ‚Moskauer Novelle‘ zu ‚Was bleibt‘. In: Arnold, Christa Wolf, S. 23-33; Jäger, Rauschgift-Lektüre; Chiarloni, Medea und ihre Interpreten, S. 115-117.

kolchischen Identität und somit auch an ihrer Würde fest. Trotzdem können sie nicht verhindern, dass die jüngere Generation dem Assimilationsdruck nachgibt und dazu neigt, sich selbst als Korinther zu definieren:

[D]ieses nie nachlassende, immer nagende Weh lässt sich nicht vorauswissen, wir Kolcher lesen es uns gegenseitig von den Augen ab, wenn wir uns treffen, um unsere Lieder zu singen und den nachwachsenden Jungen unsere Götter- und Stammesgeschichten zu erzählen, die manche von ihnen nicht mehr hören wollen, weil ihnen daran liegt, für echte Korinther zu gelten. Auch ich vermeide es manchmal, zu diesen Treffen zu gehen, und immer öfter, scheint mir, laden sie mich nicht mehr dazu ein (S. 30).

Medeas reservierte Haltung gegenüber den kolchischen Sitten ist einerseits auf Absyrtos' Tod zurückzuführen, weil die Instrumentalisierung der matriarchalen Gebräuche ihren Bruder zum Opfer der Patriarchalisierung macht,<sup>2103</sup> andererseits auf ihre Ablehnung des Mythos bzw. der Mythisierung im Allgemeinen, die die Menschen vom Erkennen der Realität abhält. Sie ist die einzige Kolcherin im Roman, die die Problematik der Assimilation objektiv und vorurteilsfrei betrachten kann. Aus diesem Grund steht sie aber immer an der Grenze zwischen den beiden Gruppen – eine davon hält an der alten Identität fest und lehnt alles Neues ab, während die andere die alte Identität völlig aufgibt und sich vom korinthischen Patriarchat assimilieren lässt. Medea hingegen verweigert sich sowohl dem Vergangenheitsmythos als auch der Anpassung ans Patriarchat, weshalb sie nicht nur bei den Korinthern, sondern auch unter den Kolchern als Fremde betrachtet werden muss.

Die oben genannte zweite Gruppe von kolchischen Flüchtlingen, die auf ihre alte Identität verzichtet, wird durch Agamedea und Presbon vertreten. Beide zeichnen sich durch starke Ambitionen und Eitelkeit aus, unter deren Oberfläche jedoch ein Minderwertigkeitskomplex steckt. Es lässt sich sogar vermuten, dass gerade ihr Minderwertigkeitsgefühl die wichtigste Motivation zum Karrieremachen darstellt. Die beiden Figuren gelten im Sinne von Wilke wie Medea als „hybride Figuren“<sup>2104</sup> wegen „ihrer kolchischen Herkunft und der unkritischen Annahme der korinthischen Lebensform“<sup>2105</sup>. Wenn man Wolfs Gestaltung dieser zwei Figuren beobachtet, ist es nicht schwer, die Ähnlichkeiten zwischen den beiden zu erkennen, insbesondere die ähnliche Quelle ihres Minderwertigkeitskomplexes: Dieser ist einerseits auf ihren

---

<sup>2103</sup> Vgl. Kapitel 6.2.2.

<sup>2104</sup> Wilke, Die Konstruktion der wilden Frau, S. 19.

<sup>2105</sup> Ebd.



Selbsthass wegen ihrer Herkunft, ihres Aussehens und ihrer unglücklichen Erfahrungen zurückzuführen, andererseits auf ihre Identitätskrise als Fremde in Korinth. Ihren Selbsthass projizieren sie auf andere Leute, was sich in ihrer Lust zeigt, „andere Leben zu zerstören“ (S. 215). In diesem Sinne gelten sie als jener Typ Mensch, den Wolf auch in ihrer Bühner-Preis-Rede beschreibt: Ein Mensch, „der nicht geliebt wurde und daher nicht lieben kann“<sup>2106</sup>, neigt ihr zufolge dazu, „sich und andere zu zerstören“<sup>2107</sup>. Was die Quelle ihres Minderwertigkeitsgefühls betrifft, stammen Presbon und Agameda aus niedrigeren Verhältnissen, was sie der Verachtung aussetzt. Presbon ist „Sohn einer Magd und eines Offiziers der Palastwache in Kolchis“ (S. 34) und beschäftigt sich in Korinth am Anfang damit, „nach den großen Festen den Abfall von der Festwiese zu räumen“ (S. 34). Die „Erniedrigung“ (S. 34) und „Schande“ (S. 34), unter der er wegen seiner Herkunft und seiner niederen Tätigkeit leidet, führen zu seinem Kompensationsbedürfnis, seiner „unbezähmbaren Ichsucht“ (S. 33) und seiner bis zum Radikalen getriebenen Sehnsucht, den eigenen Wert zu beweisen. Seine spätere Tätigkeit, die ihn schließlich berühmt macht, unterstreicht sein übertriebenes Bedürfnis nach Bejahung und Aufstieg: Er bietet sein „überschießendes Talent, sich selbst darzustellen“ (S. 33) beim Veranstellen der korinthischen großen Tempelspiele an und macht sich somit unentbehrlich. Damit erlangt er unvergleichbaren Erfolg, so dass „[k]einer von den Kolchern [...] es zu so hohen Ehren gebracht wie er“ (S. 34) hat. Aber trotz seines äußeren Erfolges kann Presbon seine innere Unsicherheit und Identitätskrise nicht bewältigen, denn seine Identität beruht auf der Anerkennung und Bewunderung der anderen anstatt auf seiner inneren Überzeugung: „Presbon will nicht nur geliebt sein wie wir alle. Er kann sich selbst nur fühlen, wenn ihn eine große Menge bewundert, der er ihre Feste ausrichtet“ (S. 78). Seine Motivation, Medeas Leben zu zerstören, liegt gerade in ihrer Weigerung, ihm Anerkennung und Bewunderung zu kommen zu lassen, wie es die anderen tun: „Er ist ihr gleichgültig. Das muß ihm ein unendlicher Stachel im Fleisch sein“ (S. 78). Als einer, der sich dem korinthischen Patriarchat völlig angepasst hat, läßt er sich freiwillig von Akamas instrumentalisieren, um den Beweis seines Minderwertigkeitsgefühls zu zerstören.

Ähnlich wie Presbon leidet auch die Kolcherin Agameda unter Minderwertigkeitskomplexen und Selbsthass, der Kompensation fordert. Ihre Gefühle

---

<sup>2106</sup> Wolf, Bühner-Preis-Rede, S. 331.

<sup>2107</sup> Ebd.

zu Medea erleben eine Wende von töchterlicher Liebe zu radikalem Hass, wofür wiederum die enttäuschte Liebe eine wichtige Rolle spielt. Wie Presbon stammt sie aus niederen Verhältnissen, die mit Medeas hoher Stellung kontrastieren. Daher hat Agameda den Wunsch, Medeas Lebensweise nachzuahmen und sich ihr anzunähern:

Ich [...] war seit meiner frühen Kindheit ohne Schutz, allen Verletzungen ausgesetzt. Das konnte sie sich nicht mal vorstellen, Medea, die Priesterin der Hekate. Ja, ich wurde mit zehn Jahren, als meine Mutter starb, unter die Tempeldienerinnen aufgenommen und durfte bei Medea lernen, das war mein heißester Wunsch gewesen, seit ich denken konnte. Medeas Art zu leben erschien mir als die einzig erstrebenswerte, [...] (S. 88-89)

Nicht nur ihre Herkunft, sondern auch das Aussehen und die ambivalente Identität Agamedas bilden die Ursache für ihren Selbsthass. Bereits als Mädchen versucht sie, ihre vermeintliche Hässlichkeit (sie hat eine große Nase, ungeschlachte Hände und Füße, glatte Haare sowie schlaffe Brüste) zu verstecken. Auch Medeas Bezeugung ihrer Schönheit kann sie nicht von der Selbstverachtung befreien (vgl. S. 80). Zudem führt ihre doppelte Identität als eingewanderte Fremde in Korinth und als Assimilierte oder ‚Verräterin‘ in den Augen der Kolcher dazu, dass sie von beiden Seiten verachtet wird: „Akamas verachtete mich. [...] Auch meine guten Kolcher verachten mich, seit ich immer seltener in ihrer kleinen Kolonie erscheine und mich immer häufiger in Begleitung einflußreicher Korinther sehen lasse“ (S. 80). Unter dem Druck der dreifachen Verachtung (durch sich selbst, die Kolcher und die Korinther) sieht Agameda ihren einzigen Ausweg darin, sich den Korinthern gleich zu machen, sich ans Patriarchat anzupassen und somit den eigenen Wert zu beweisen. Die korinthische Lebensweise betrachtet sie als die „höhere Existenzform“ (S. 79), für die sie bereitwillig ihre kolchische Identität aufgibt und sich anstrengt, in die fremde Gesellschaft „aufzusteigen“ (S. 79). Diese Sehnsucht nach Assimilation trennt Agameda und Presbon von den meisten anderen kolchischen Einwanderern, die an den alten Sitten ihrer Vergangenheit festhalten. Agameda geht hinsichtlich der Assimilation noch weiter als Presbon, denn sie macht nicht nur durch die gegenseitige Instrumentalisierung zwischen ihr und den Korinthern eine Karriere als Heilerin (vgl. S. 75), sondern sie verinnerlicht auch die patriarchalen Machtmechanismen und dringt in den Bereich der politischen Verschwörung und Opferung hinein, der nach dem traditionellen Geschlechterkonzept der patriarchalen Gesellschaft für die Männer reserviert ist. Bezüglich ihrer Karriere weiß sie die Eitelkeit der „vornehme[n] Korinther Familien“ (S. 75) zu benutzen, um Ruhm und Geld zu gewinnen, denn die

## Korinther

hörten es gerne, wenn ich sie ehrlichen Herzens bestaunte und ihnen von den primitiven Behausungen erzählte, in denen die meisten Leute in Kolchis lebten. Daß sogar der Königspalast aus Holz sein soll, das konnten sie nicht glauben, und sie bedauerten mich und bezahlten mich um so besser, je mehr sie mich bedauerten und ihre eigene Art zu leben um so höher schätzen konnten, [...] (S. 75)

Agamedas Karriere beruht also auf der totalen Aufgabe ihrer kolchischen Identität, die sie als Spielmarke aus praktischem Interesse tauscht. Weiterhin erkennt sie das Wesen der patriarchalen Machtstruktur, die sich durch instrumentelle Vernunft ebenso auszeichnet wie durch die Methode, Opfer zu fordern und sich zugleich von der Schuld zu trennen:

Wir spielten mit unseren immer ausgefeilteren Plänen in einem unwirklichen Raum, als werde niemand durch unser Spiel betroffen. Dies ist eine sehr nützliche Methode, wenn man frei und zugleich wirksam denken will. Es ist übrigens eine Art des Denkens, die wir in Kolchis noch nicht gekannt haben, angeblich ist sie nur den Männern gegeben, aber ich weiß, ich bin begabt dafür (S. 88).

Diese Abtrennung des Schuldigen von der Schuld trägt deutliche Züge einer patriarchalen Denkweise, weshalb sie den Kolchern, die noch nicht völlig patriarchalisiert sind, unbekannt ist. Auch die nicht patriarchalisierten Figuren in Wolfs Roman wie Medea, Glauke und Leukon sind zu dieser Denkweise unfähig und können ihr Schuldgefühl nicht überwinden.<sup>2108</sup> In diesem Sinne zeigt Agamedas Verinnerlichung der patriarchalen Denkweise also, dass sie nicht bloß die Identität als Kolcherin aufgegeben hat, sondern auch diejenige als Frau – indem sie sich ans Patriarchat anpasst, läßt sie sich ‚vermännlichen‘, bis sie selbst die Männer instrumentalisieren und unterwerfen kann. Traditionellerweise den Männern zugeschriebenen Eigenschaften wie Skrupellosigkeit übernimmt sie voll und ganz.<sup>2109</sup> So bildet sie ein „Zweckbündnis“ (S. 90) mit den männlichen Verschwörern Akamas, Turon und Presbon, wobei sie ihre Sexualität zugunsten der Macht instrumentalisiert,<sup>2110</sup> um die Schwäche jener Männer aufzugreifen und sie für den eigenen Zweck, d. h. für die Vernichtung Medeas, zu benutzen:

---

<sup>2108</sup> Vgl. Kapitel 6.3.3.

<sup>2109</sup> Vgl. Neuhaus, Christa Wolf, Medea und der Mythos, S. 287.

<sup>2110</sup> Vgl. Beyer, Das System der Verknennung, S. 149: Bei Agameda, Akamas und Presbon handelt es sich um ein „Zusammenspiel[.] von Macht und Sexualität“, wobei „die Instrumentalisierung von Sexualität im politischen Machtgefüge einen hohen Stellenwert einnimmt.“

Medea in ihrer Verblendung setzt ja auf die Stärken der Menschen, ich setze auf ihre Schwächen. So kitzelte ich jene Gelüste aus seinem etwas zu klein, etwas zu unansehnlich geratenen Körper und aus seinem etwas zu groß, etwas zu rund geratenen Kopf mit den leicht vorstehenden Glupschaugen hervor, die er sich selber nicht zugeben wollte und nach denen er dann, wie jeder Mann, der sich zu lange Zügel angelegt hat, süchtig werden mußte. Ich meine nicht die Liebe in ihren vielen Spielarten, gegen sie war Akamas gefeit. Ich meine die Gier, hemmungslos böse zu sein, die sich allerdings manchmal im Liebesspiel äußert (S. 83).

Dadurch, dass Akamas als ein „merkwürdig aus ungleichen Teilen zusammengesetzter Mann“ (S. 84) mit übergroßem Kopf und kleinem Körper gestaltet ist, weist die Autorin auf die Ungleichheit zwischen dem Denken und dem Fühlen hin: Ersteres ist bei Akamas überentwickelt, letzteres unterentwickelt. Dies korrespondiert mit Medeas Kritik an der patriarchalen Zweckrationalität, die das Gleichgewicht zwischen Gedanken und Gefühlen zerstört (vgl. S. 123).<sup>2111</sup> Dass Agamede sich dieser Ungleichheit und der Loslösung von der eigenen Schuld hingibt, deutet auf die Folgen einer Anpassung ans Patriarchat hin, nämlich „hemmungslos böse zu sein“ (S. 83). Die Liebe zwischen Mann und Frau weicht dabei der gegenseitigen Benutzung zwischen einem Mann und einer vermännlichten Frau, deren matriachale Wurzeln mit ihrer Anpassung verlorengegangen sind.

Neben der Anpassung ans Patriarchat spielt auch die gescheiterte Mutter-Tochter-Beziehung zwischen Medea und Agamede auch eine wichtige Rolle für ihren Hass gegen Medea.<sup>2112</sup> In diesem Sinne trägt der Bruch der Verbindung zwischen den beiden Frauen (Mutter und Tochter) zur Hinwendung einer der Frauen zur patriarchalen Seite bei.<sup>2113</sup> Agamedes Gefühle zu Medea verwandeln sich von töchterlicher Liebe und Abhängigkeit, die der Verehrung nahe ist, zu Enttäuschung und Hass. In ihrer Tochterrolle fordert Agamede mütterliche Liebe und Zuneigung:

[E]ndlich würde mein innigster Wunsch wahr werden, der meine Kindheit bestimmt hat, ich, ich würde ihre Helferin sein, würde an ihrem Lager verharren, sie pflegen, ihr dienen, mich unentbehrlich machen, und endlich würde ich empfangen, wonach mich noch immer so gräßlich verlangte, ihre Dankbarkeit. Ihre Liebe (S. 73-74).

Ihr Bedarf wird jedoch von Medea nicht befriedigt, weil diese Agamede nicht vor ihren anderen Schülerinnen bevorzugt, sondern „zu [ihrer] Enttäuschung von sich

---

<sup>2111</sup> Vgl. Kapitel 6.2.1.

<sup>2112</sup> Vgl. Loster-Schneider, *Intertextualität und Intermedialität als Mittel Ästhetischer Innovation in Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen*, S. 243. Loster-Schneider weist zudem auf die „Vielzahl von konkreten und symbolischen Mutter-Tochter-Konfigurationen“ im Roman hin, „nämlich Idya/Medea, Merope/Iphinoe, Merope/Glauke, Medea/Glauke, Medea/Agamede und Lyssa/Arinna“. Dies zeugt von einer engen Verbindung mit der weiblichen Genealogie (vgl. S. 242).

<sup>2113</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2.

fern[hält]“ (S. 89). Erst in Korinth wird Medea aufmerksam auf Agameda, die durch ihre rasche Anpassung an die korinthische Lebensweise auffällt (vgl. S. 90). Die unbeantwortete Forderung nach mütterlicher Liebe vertieft einerseits Agamedas Minderwertigkeitsgefühl und ihre Rachsucht, zeugt andererseits aber auch von Medeas „Unterlassungssünden in Sachen ‚Mothering‘“<sup>2114</sup>, wie Loster-Schneider mit Recht feststellt. Obwohl Medea in Wolfs Adaption keine Kindsmörderin ist, scheitert sie an ihren zwei symbolischen Töchtern Agameda und Glauke<sup>2115</sup> und wird von ihnen als Verräterin gehasst (vgl. S. 73, 152). Dieser aus enttäuschter Liebe entstandene Hass gilt als ein wichtiger Faktor für Glaukes Selbstzerstörung und Agamedas Patriarchalisierung und Entfremdung. Schließlich wird Agameda zur Repräsentantin der weiblichen Destruktivität wie schon Kirke in Haas’ Roman<sup>2116</sup> – diese Destruktivität, so Werner Nell, gehört ursprünglich zur Ambivalenz der Figur Medea mit zugleich heilenden und zerstörenden Kräften.<sup>2117</sup> Auf dem Weg zum Bösen geht Agameda jedoch viel weiter als Kirke, da sie mit ihrer Anpassung die Übel des Patriarchats übernommen hat und zu einem „Mordsweib“ (S. 217) geworden ist, wie Wolfs Euripides-Zitat vor Agamedas Monolog zeigt:

Kreon: Und sind Frauen auch nicht zum Guten geschickt,  
sind sie doch Meisterinnen des Bösen (S. 71).

Trotz ihrer perfekten Anpassung und Geübtheit im korinthischen Machtgefüge können sich Agameda und Presbon dem Schicksal nicht entziehen, Opfer des patriarchalen Machtkampfes zu werden. Nach Medeas Verbannung will Akamas sie „aus der Stadt schaffen lassen“ (S. 230), um die Zeugen seiner Verbrechen zu beseitigen. In diesem Sinne kann man sagen, dass ihre Anpassungsversuche sich schließlich als erfolglos erweisen, denn am Ende werden sie immer noch von den Korinthern als Fremde anstatt als Teil des patriarchalen Machtgefüges behandelt.

Was den Widerstand gegen die patriarchalen Verbrechen angeht, ist dieser wie in Haas’ Roman schwach und unerheblich im Vergleich zur Mächtigkeit der

---

<sup>2114</sup> Loster-Schneider, Intertextualität und Intermedialität als Mittel Ästhetischer Innovation in Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*, S. 243. Vgl. dazu auch Loster-Schneider, Zur Inszenierung der verratenen Mutterliebe in literarischen Medea-Adaptionen Klingers und Wolfs, S. 151-152.

<sup>2115</sup> Vgl. Kapitel 6.3.3. Stefan Neuhaus macht einen Vergleich zwischen den zwei „symbolischen Töchtern“ Medeas: „Wie Agameda fehlt auch Glauke die Mutterliebe, nur dass beide jungen Frauen unterschiedlich darauf reagieren. Agameda adaptiert Verhaltensmuster, die als männlich gelten, Glauke flüchtet in psychosomatische Krankheiten; in Agameda gewinnt also die Ratio die Überhand, Glauke lässt sich von ihren Emotionen beherrschen“ (Neuhaus, Christa Wolf, *Medea und der Mythos*, S. 288).

<sup>2116</sup> Vgl. Kapitel 4.1.4.

<sup>2117</sup> Vgl. Nell, ‚Mythos‘ Medea bei Christa Wolf und Cesare Pavese, S. 157.

Patriarchalisierung,<sup>2118</sup> was zur Resignation verschiedener Figuren wie Medea und Leukon führt. Neben den gescheiterten Versuchen in Kolchis und Korinth, die Patriarchalisierung aufzuhalten und die Staatsform ins Matriarchat zurückzubringen,<sup>2119</sup> wird der Widerstand vor allem von Medea, Oistros, Arethusa, Leukon, Glauke und den kolchischen Frauen in Korinth geleistet. Die Widerstandsform von Oistros, Arethusa und Leukon, eine utopische Gegenwelt bzw. ein „Nischendasein“<sup>2120</sup> am Rande des patriarchalen Staates zu errichten, wird noch einmal separat in Kapitel 6.4 diskutiert. Der Widerstand der übrigen Figuren trägt im Unterschied zu Haas' Version nicht unbedingt positive und ‚fortschrittliche‘ Züge, sondern wird vielmehr mit gemischten Emotionen und Zweifeln beschrieben. Insbesondere dem Demeter-Fest der Kolcherinnen werden negative Züge verliehen, so dass es sich quasi um ein Gegenbild zum gleichen Fest in Haas' Roman handelt: Während das Demeter-Fest bei Haas als Erwachen des weiblichen Bewusstseins und Manifestation der weiblichen Unabhängigkeit gegen die männliche Unterdrückung geschildert wird,<sup>2121</sup> dient es bei Wolf eher zur Darstellung des kollektiven Unbewussten, das mit der Bewahrung der eigenen Identität vermischt wird.<sup>2122</sup> Die Reaktionen der beim uralten Ritual in den Rausch verfallenen Kolcherinnen auf die Mondfinsternis und auf Turons Invasion in den heiligen Hain lassen sich vielmehr als religiöser Fanatismus und kollektive Gewalt betrachten statt als vernünftige Verteidigung der matriarchalen Tradition gegen die patriarchale Kolonisierung.<sup>2123</sup> Das kollektive Unbewusste der Kolcherinnen erreicht seinen Höhepunkt bei Turons Kastration, die zum endgültigen Bruch der Beziehung zwischen Einheimischen und Einwanderern bzw. zwischen Männern und Frauen führt, was wiederum die Unterwerfung und Vernichtung der schwächeren Gruppe zur Folge hat (vgl. S. 208). Betrachtet man Wolfs Ideal der Synthese,<sup>2124</sup> so kann diese Art vom Widerstand keinesfalls als Lösung des Geschlechterkampfes bzw. des Problems der Fremdheit gelten; stattdessen trägt sie zur Verstärkung der Unterdrückung bei (vgl. S. 213-214), bis die ‚Widerstandskämpfer‘ letztlich ein für allemal vernichtet werden.

Ebenso ohnmächtig erscheint Glaukes Widerstand, sich durch Selbstzerstörung den

<sup>2118</sup> Vgl. Kapitel 4.2.4.

<sup>2119</sup> Vgl. Kapitel 6.2.2, 6.3.1.

<sup>2120</sup> Westphal, Die Weiterentwicklung von Christa Wolfs Schreibkonzept in *Medea. Stimmen*, S. 235.

<sup>2121</sup> Vgl. Kapitel 4.2.4.

<sup>2122</sup> Ondoa betrachtet Wolfs Medea-Roman als Teil des Widerstands der ostdeutschen Schriftsteller, „die sich um die Bewahrung des Eigenen bemühen“ (Ondoa, Die Politik kultureller Verortung in Ostdeutschland, S. 150).

<sup>2123</sup> Vgl. Kapitel 6.2.1.

<sup>2124</sup> Vgl. Kapitel 6.1.

patriarchalen Verbrechen zu verweigern. In Wolfs Version ist Medea nicht mehr Glaukes Mörderin, so dass der Schenkung des Hochzeitkleides eine neue Bedeutung verliehen wird, nämlich Medeas Versuch, die gescheiterte Freundschaft zwischen den beiden Frauen zu reparieren:<sup>2125</sup>

Dieses weiße Kleid, das Medea beim Artemis-Fest getragen habe, habe sie der Glauke kurz vor der Gerichtsverhandlung als Geschenk übergeben und ihr gesagt, dies solle ihr Hochzeitskleid sein, und sie wünsche ihr Glück, und Glauke habe sich unter Tränen für dieses Geschenk bedankt (S. 229).

Weder die Versöhnung zwischen den Frauen noch der Selbstmord Glaukes kann jedoch der Mächtigkeit der Mythisierung durch das Patriarchat widerstehen. Glaukes Schweigen bei ihrem Sturz in den Brunnen (vgl. S. 230) gilt in diesem Sinne als Metapher für das weibliche Verstummen<sup>2126</sup> und die weibliche Ohnmacht vor dem patriarchalen Mythos. Glaukes Widerstand kann nicht verhindern, dass ihr Tod wie Iphinoes Tod durch patriarchale Manipulation mythisiert und schließlich dogmatisiert wird, wofür Medea verantwortlich gemacht wird:

Er [Akamas – Anmerkung der Verfasserin] war es, der die Verlautbarung über den Tod der Glauke herausgab, an die sich jedermann halten muß, sonst ist er des Todes: Medea habe Glauke ein vergiftetes Kleid geschickt, ein grausiges Abschiedsgeschenk, das ihr, der armen Glauke, als sie es überzog, die Haut verbrannt habe, so daß sie sich, besinnungslos vor Schmerz, Kühlung suchend in den Brunnen gestürzt habe (S. 229).

Auch Medea selbst, deren Widerstand den Leitfaden des Romans bildet, erscheint machtlos gegenüber der patriarchalen Herrschaft, die immer neue Opfer fordert. In der Tat ist Medea so machtlos, dass sie von manchen Interpreten als reine Opferfigur bzw. „passive victim“<sup>2127</sup> betrachtet wird, deren Gestalt der Gottesmutter Maria ähnelt.<sup>2128</sup> Liliane Mittrache geht beispielsweise davon aus, dass „Medea [...] in Wolfs Roman zu einer Opferfigur reduziert worden zu sein [scheint], eine Märtyrerin, welche die Ungerechtigkeiten, denen sie ausgesetzt ist, ohne großen Widerstand zu leisten, akzeptiert“<sup>2129</sup>. Ulrich Krellner kritisiert zudem, dass die Opferrolle der Medea den „komplexen und vielstimmigen Mythos auf eine einlinige

---

<sup>2125</sup> Vgl. Kapitel 6.3.3. Dass Glauke Medeas Kleid anzieht, deutet nach Brunns Interview darauf hin, dass sie eigentlich Medea sein möchte (vgl. Brunn, „...daß die Menschen ohne Angst verschieden sein können!“ S. 108).

<sup>2126</sup> Vgl. ebd.

<sup>2127</sup> Bridge, Christa Wolf's *Kassandra and Medea: Continuity and Change*, S. 41.

<sup>2128</sup> Vgl. Joachimsthaler, Christa Wolfs Auseinandersetzung mit einer ‚Neuen Mythologie‘, S. 61.

<sup>2129</sup> Mittrache, Die Wiederbelebung des Mythos in *Medea. Stimmen*, S. 212.

Märtyrergeschichte<sup>2130</sup> reduziere. Für andere Interpreten stellt Medea aber vielmehr eine „handelnde Person“<sup>2131</sup> dar, die einen Gegenpol zu Kassandras Verzicht auf Einflussnahme bildet. Einerseits gilt Medea als

eine typische ‚Christa-Wolf-Figur‘: eine idealistisch erscheinende Frauenfigur, umgeben vom Hauch der Perfektion, mit einem Hang zur Selbstgerechtigkeit und Altklugheit, der durch die beständig gehegten Selbstzweifel doch nicht relativiert wird.<sup>2132</sup>

Andererseits wird die Identifikation des Lesers mit Medea durch „Elemente der Selbstreflexivität“<sup>2133</sup> im Roman eingeschränkt, z. B. von der Intertextualität, die Wolfs Version als eine Variante unter vielen anderen, als „eine bewusst konstruierte textuelle Inszenierung“<sup>2134</sup> definiert. Medeas Widerstand zeigt sich z. B. in ihrer Tätigkeit als Heilerin in Korinth, wo sie gegen die schlechten Heilungsmethoden der korinthischen Ärzte – der „würdigen Männer“ (S. 68) – wirkt und Leben rettet, und auch in ihrem Versuch, die Korinther vor der Hungersnot zu retten, während der Palast nichts leistet, um dem Volk zu helfen: „[S]ie verbreitete ihre Kenntnis der eßbaren Wildpflanzen, die unerschöpflich zu sein scheint, und sie lehrte, nein, zwang die Korinther, Pferdefleisch zu essen“ (S. 49). Aber in beiden Fällen endet ihr Verhalten für Medea damit, dass sie als böse Frau oder sogar als Hexe bezeichnet wird, es kommt zu einer Dämonisierung der Heilerin wegen der „male mythical fear of women’s magic“<sup>2135</sup>. Aufgrund ihrer Überlegenheit in der Heilkunst wird Medea von den männlichen Ärzten beneidet und aus dem Palast vertrieben (vgl. S. 67-68); ihre Leistung bei der Hungersnot wird weder vom Palast noch vom Volk anerkannt, denn „wer die Leute zwingt, an ihr Heiliges zu rühren, mach[t] sie sich zum Feind“ (S. 49). Das Volk möchte die Schuld, ihre heiligen Tiere – also die Pferde – aus „gewöhnlichem Hunger“ (S. 49) gegessen zu haben, nicht tragen und verlagert sie auf Medea, so dass sie fortan als böse Frau und Hexe gilt. Der Erfolg der Mythisierung ist also nicht bloß auf die Manipulation der patriarchalen Machthaber zurückzuführen, sondern auch auf die Entscheidungsbedürfnisse des Volkes, die von Kirke prophezeit werden und zur Leichtgläubigkeit des Volkes gegenüber den Mythen sowie zur schnellen Verbreitung der Gerüchte (vgl. S. 93) führen. Ein weiterer wichtiger

<sup>2130</sup> Krellner, Zur Rolle des Mythos in Christa Wolfs *Kassandra* und *Medea*. *Stimmen*, S. 136.

<sup>2131</sup> Beyer, Seherfiguren im Werk von Christa Wolf, S. 127.

<sup>2132</sup> Kaute, Eine epistemologische Lektüre von Christa Wolfs *Medea*. *Stimmen*, S. 157.

<sup>2133</sup> Ebd., S. 160.

<sup>2134</sup> Ebd. Zur Intertextualität des Romans vgl. auch Loster-Schneider, Intertextualität und Intermedialität als Mittel Ästhetischer Innovation in Christa Wolfs Roman *Medea*. *Stimmen*.

<sup>2135</sup> Arnds, Christa Wolf’s *Medea* in a Contemporary Context, S. 421.



Widerstand Medeas gegen die Patriarchalisierung ist die Aufdeckung von Iphinoes Ermordung und damit die Entdeckung von Korinths dunklem Geheimnis, wobei ihre Untersuchungsweise in der unterirdischen Höhle – das Tasten (vgl. S. 23) – als typische weibliche Wahrnehmungsmethode gilt.<sup>2136</sup> Nocola Kaminski weist darauf hin, dass Medea „mit dem Konzept des Tastens“<sup>2137</sup> eine Art von „seismographisch-tastenden Schreiben“<sup>2138</sup> entwirft, die „nicht um des Schreibens willen sein Objekt töten muß, sondern es im nachtastenden ‚Auflesen‘ belebt“<sup>2139</sup>. Im Gegensatz zur „bleibende[.]‘ Todesspur“<sup>2140</sup>, die die mythische Tradition hinterlässt, zeichnet sich diese Art von Schrift durch die flüchtige „Lebensspur“<sup>2141</sup> bzw. das „lebendige[.] Wort“<sup>2142</sup> aus, was „eine positive Alternative zum hierarchischen Prinzip“<sup>2143</sup> der männlichen Schrift darstellt. Auch der stimmlose unterirdische Raum selbst ist mit dem sprachlosen Weiblichen verbunden – „the clammy labyrinth beneath, private, secret, and female“<sup>2144</sup> kontrastiert mit dem öffentlichen, männlichen Raum daroben. Für Anita Raja bedeutet dieser weibliche „Weg des Suchens“<sup>2145</sup> durch die „männliche Festung“<sup>2146</sup> auch „die Suche nach dem lebendigen Wort, das sich der Nekrophilie der Systeme entgegensetzt“<sup>2147</sup>.

Mit ihrem „Zweiten Blick“ (S. 19) zählt Medea zu Wolfs vielen Seherfiguren, die die „persönlichen, gesellschaftlichen und politischen Mechanismen“<sup>2148</sup> durchschauen können.<sup>2149</sup> Diese Figuren – neben Medea z. B. Cassandra, Karoline

<sup>2136</sup> Vgl. Kaminski, Nicola: Sommerstück – Was bleibt – Medea. Stimmen. Wende-Seismographien bei Christa Wolf. In: Erhart, Walter/Niefanger, Nirk (Hrsg.): Zwei Wendezeiten. Blicke auf die deutsche Literatur 1945 und 1989. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1997, S. 115-139, hier: S. 126. Vgl. dazu auch Georgopoulou, Antiker Mythos in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinus *Das siebte Gewand*, S. 109; Aymaz, Die Hände der Heilerin, S. 162ff.

<sup>2137</sup> Ebd.

<sup>2138</sup> Ebd., S. 127.

<sup>2139</sup> Ebd.

<sup>2140</sup> Ebd., S. 131.

<sup>2141</sup> Ebd.

<sup>2142</sup> Ebd., S. 129.

<sup>2143</sup> Ebd., S. 132.

<sup>2144</sup> Sy-Quia, „Truth Lies with the Victor“, S. 123.

<sup>2145</sup> Raja, Anita: Worte gegen die Übel der Welt. Überlegungen zur Sprache von Christa Wolf. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs *Medea*, S. 120-125, hier: S. 123.

<sup>2146</sup> Ebd.

<sup>2147</sup> Ebd.

<sup>2148</sup> Beyer, Seherfiguren im Werk von Christa Wolf, S. 117. Zur Bedeutung des Sehens und der Seher in Wolfs Werken vgl. auch Weigel, Vom Sehen zur Seherin, S. 190-191.

<sup>2149</sup> Zu Ähnlichkeiten zwischen Medea und Cassandra vgl. Gottwald, Der Mythos nach der Wende, S. 72-73; Beinssen-Hesse, Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und die Krise des Opferkults, S. 200. Zu ihren Unterschieden vgl. z. B. Luserke, „Ich berichte, was vorgefallen ist“, S. 467: „Doch Medea ist eine Cassandra-Weiterentwicklung. Während Cassandra schweigt und dieses Schweigen als Form des Widerstands begreift [...], schweigt Medea nicht, sondern redet.“; Paul, Schwierigkeiten mit der Dialektik, S. 229-230; Koskinas, Manifestationen der Psyche im spätesten Werk Christa Wolfs, S. 136; Georgopoulou, Antiker Mythos in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinus *Das siebte Gewand*, S. 112; Hilzinger, Weibliches Schreiben als eine Ästhetik des Widerstands, S. 217; Krämer, Medea Stimmen und Gegenstimmen, S. 53: „Medea und Cassandra aber gleichen sich auch in anderen Zügen: Sie leiden an der – patriarchalischen – Welt und wissen um die männliche Weltschuld“. Vgl. auch

von Günderrode, Christa T. und Till Eulenspiegel – „kultivieren die Stärke des Verlierers, sie nutzen die Fähigkeit des Durchschauens, um ihre Außenwelt und ihre Innenwelt nicht nur erfahrbar, sondern auch beschreibbar zu machen“<sup>2150</sup>. In Wolfs Adaption ist Medeas Vergehen also nicht ein blutiger Mord, sondern „ihr Wissen, ihre Fähigkeit, zu sehen“<sup>2151</sup>. Mit ihrer Sehgabe ist Medea in der Lage, hinter die glanzvolle Kulisse des Patriarchats zu schauen und dessen Ursünde herauszufinden. Sie trägt die „soziale Funktion der Frau als Prophetin, d. h. als einer Person, die sprechen kann und darf“<sup>2152</sup>, da der Drang zum Sehen identisch mit dem Verlangen zum Sprechen/Schreiben ist.<sup>2153</sup> Für sie gelten Sehen und Sprechen in manchen Fällen als „Handlungersatz“<sup>2154</sup>. Aber auch diese Gabe ist ihr in Korinth „fast abhanden gekommen“ (S. 19) wegen der Ängste der Korinther vor Medeas vermeintlicher Zauberkraft – wie Most konstatiert, ist diese „ständige Angst der Umgebung Medeas vor ihr [...] die Vorverlegung des Entsetzens, das sich eigentlich erst aus dem schauerhaften Finale ergeben wird, in frühere Phasen der Handlung“<sup>2155</sup>. So wird Medea, wie Kirke es vorhergesagt hat, ihrem mythischen Bild als böse Hexe immer ähnlicher.<sup>2156</sup> Ihre Untersuchungsergebnisse, d. h. die Wahrheit über den Mord an Iphinoe, müssen schließlich mit einem Mythos enden: „Den Eingang zur Grabhöhle der Iphinoe, mit deren Tod alles anfing, hat er [Akamas – Anmerkung der Verfasserin] zumauern lassen“ (S. 230). Dadurch wird die Wahrheit und das patriarchale Verbrechen für immer verschleiert; was bleibt, ist die „offizielle Version“<sup>2157</sup> des Mythos über die glücklich verheiratete Prinzessin. Medeas Widerstand erscheint also als Mythenkritik, während die Mythen bzw. Mythisierung

---

Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. Cassandra, S. 96: Cassandra „sieht“ die Zukunft, weil sie den Mut hat, die wirklichen Verhältnisse der Gegenwart zu sehen.“ Shibib, Spurensuche eines Grunddenkmusters oder Historisierung aktueller Krisen, S. 67ff.

<sup>2150</sup> Beyer, Seherfiguren im Werk von Christa Wolf, S. 119. Vgl. dazu auch Wolf, Cassandra; Wolf, Kein Ort. Nirgends; Wolf, Christa: Nachdenken über Christa T. In: Wolf, Christa: Werke 2, hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 1999, S. 7-206; Christa und Gerhard Wolf, Till Eulenspiegel. Mohammad Ismail Shibib weist zudem darauf hin, dass auch die Ich-Erzählerin in *Was bleibt* bereits mit den ersten Zeilen als „Wahrsagerin“ vorgestellt wird: „Nur keine Angst. In jener anderen Sprache, die ich im Ohr, noch nicht auf der Zunge habe, werde ich eines Tages auch darüber reden“ (vgl. Shibib, Spurensuche eines Grunddenkmusters oder Historisierung aktueller Krisen, S. 74. Vgl. auch Wolf, Christa: Was bleibt. In: Wolf, Werke 10, S. 221-289, hier: S. 223).

<sup>2151</sup> Fiskowa, Svitlana: Myphopoetik der Frauengestalten von Cassandra und Medea in der modernen Rezeption (deutsch-ukrainische Parallelen). In: Ukrainisch-Bayerische Germanistentagung an der Universität L'wiv. Dokumentation der 2. Ukrainisch-Bayerische Germanistentagung 8. – 10. April 2002. L'wiv: Izdat. Bak 2004, S. 72-76, hier: S. 76.

<sup>2152</sup> Ebd., S. 74.

<sup>2153</sup> Vgl. Jurgensen, Die „Wolf-Kassandra-Stimme“, S. 62.

<sup>2154</sup> Ebd., S. 75.

<sup>2155</sup> Most, Eine Medea im Wolfspelz, S. 362.

<sup>2156</sup> Vgl. Kapitel 6.2.4.

<sup>2157</sup> Siguan, Von Cassandra zu Medea: Christa Wolf (2), S. 83.

des Patriarchats „Ausdruck von Machtansprüchen“<sup>2158</sup> sind. Wie Camps-Gaset kommentiert, ist in diesem Prozess nicht die Wahrheit selbst wichtig, sondern der Mythos bzw. die Erzählung.<sup>2159</sup> Vor dem übermächtigen Patriarchat bzw. dem Lauf der Geschichte erweist sich Medeas Widerstand als vergeblich; ihr bleibt nicht mal mehr eine Hoffnung wie diejenige Kassandras auf eine ferne Zeit und glücklichere Menschen.<sup>2160</sup> Sie kann weder sich selbst noch die anderen Opfer vor dem Schicksal retten, sich in ein entstelltes mythisches Bild zu verwandeln.

### 6.3.5 ‚Kindschmord‘ als Gerücht der Korinther, Verfestigung der männlichen Genealogie und Dogmatisierung des Mythos

In Wolfs Roman treten Medeas zwei Söhne selten auf, ihre Interaktion mit der Mutter wird sogar nur in einer einzigen Szene beschrieben. Die Kinder haben zwar Namen, aber ihnen wird kein eigenes Kapitel gewidmet, sie besitzen also keine eigene „Stimme“<sup>2161</sup> und haben kaum Charaktertiefe; sie erscheinen vielmehr als Handlungsgegenstände und Symbole, in deren Schicksal sich das Schicksal von Medea widerspiegelt. In diesem Sinne liegt ihre Bedeutsamkeit zwischen derjenigen des anonymen Kindes in Haas’ Version, das von Medea abgetrieben wird, und derjenigen des späteren Kindes Medos, der von Haas zum Hoffnungsträger für die zwischengeschlechtliche Versöhnung gemacht wird.<sup>2162</sup> Die Interaktion zwischen der Mutter und ihren Kindern wird bei Wolf mit einer „unsentimentale[n]“<sup>2163</sup> Selbstverständlichkeit gezeigt, so dass die Mutterrolle für Medea natürlich erscheint.<sup>2164</sup>

In Wolfs Version wird die zwischengeschlechtliche sowie die interkulturelle Beziehung zwischen Medea und Jason wie auch bei Haas durch die Kinder dargestellt, aber auf unterschiedliche Weise: Hier ähnelt eines der Kinder dem Vater, das andere der Mutter. Das größere Kind lässt sich daher als Erbe der von Jason vertretenen patriarchalen Kultur und des männlichen Prinzips ansehen, während das kleinere Kind

---

<sup>2158</sup> Rupp, Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 304.

<sup>2159</sup> Vgl. Camps-Gaset, Von Cassandra zu Medea: Christa Wolf (1), S. 70.

<sup>2160</sup> Vgl. Wolf, Cassandra, S. 95.

<sup>2161</sup> Vgl. Loster-Schneider, Zur Inszenierung der verratenen Mutterliebe in literarischen Medea-Adaptionen Klingers und Wolfs, S. 149.

<sup>2162</sup> Vgl. Kapitel 4.2.5, 4.4.

<sup>2163</sup> Loster-Schneider, Zur Inszenierung der verratenen Mutterliebe in literarischen Medea-Adaptionen Klingers und Wolfs, S. 150.

<sup>2164</sup> Vgl. ebd.

als Erbe der von Medea repräsentierten matriarchalen Kultur und des weiblichen Prinzips betrachtet werden kann. In der einzigen Interaktionsszene des Romans werden sowohl die Unterschiede zwischen den beiden deutlich gemacht als auch die harmonische Beziehung zwischen den Söhnen und zwischen ihnen und Medea dargestellt. So sind die Kinder so verschieden,

als kämen sie nicht von der gleichen Mutter. Meidos, der größere, blonde, blauäugige, zu dem Jason schon immer besonders gerne „mein Sohn“ gesagt hat, mit dem er stundenlang über Land reitet und auf den er die Entfremdung, die sich zwischen uns ausgebreitet hat, nicht überträgt. Und ich vermeide es, diesem Kind die helle Bewunderung für seinen Vater zu trüben, diesen Schmerz halte ich fest am Zügel. Pheres dagegen, mein Kleiner, rund und fest wie ein braunes Nüßchen, nach Gras riechend, wollhaarig, dunkeläugig, hingegeben dem Genuß des Essens wie jeder anderen Tätigkeit, jedem Spiel, mit diesem gesammelten Gesicht, das ich an ihm so liebe, mit dem schnellen Wechsel von Licht und Schatten auf seinen Zügen, mit seiner Fähigkeit, von einem Augenblick zum anderen von Ernst in Übermut zu fallen, trostlos zu weinen und vor Lachen außer sich zu sein (S. 192-193).

An dem kleineren Sohn namens Pheres, der Medea ähnelt, lassen sich deutliche Züge des kolchischen Matriarchats erkennen, z. B. sein Freimut bei der Äußerung seiner Emotionen und seine enge Verbindung mit der Natur.<sup>2165</sup> Bemerkenswert ist, dass die zwei Kinder gut miteinander auskommen, obgleich sie gegensätzliche Prinzipien vertreten; der Konflikt zwischen Medea und Jason bzw. der hinter ihnen stehenden Kulturen und Geschlechter wurde den Söhnen nicht vererbt. Zugleich pflegen sie auch eine harmonische Beziehung zu beiden Elternteilen, was die Möglichkeit der Lösung des Konflikts der älteren Generation durch die jüngere Generation andeutet. Dies erinnert an Kirkes Sohn Telegonos in Haas' Roman, dessen Leben ebenfalls nicht von den Konflikten und der gescheiterten Liebesbeziehung seiner Eltern überschattet wird.<sup>2166</sup> In diesem Sinne symbolisieren Medeas zwei Söhne eine winzige Hoffnung vor dem Hintergrund der sich ausbreitenden Dunkelheit der Patriarchalisierung, dass eine Versöhnung zwischen dem Männlichen und Weiblichen, zwischen der väterlichen und mütterlichen Kultur immerhin noch möglich ist. Diese Hoffnung auf eine Synthese entspricht dem von Wolf gewünschten Weg, um das Boot der menschlichen Zivilisation vor dem Untergang zu retten.<sup>2167</sup> Aber diese Hoffnung wird im Roman von der Autorin gründlich zerstört, indem sie als Illusion vor der endgültigen Katastrophe dargestellt wird. Beim Rückblick erkennt Medea die harmonische Szene mit ihren Söhnen als letzten Glücksmoment, selbst „wenn wir vor dem Abgrund

---

<sup>2165</sup> Vgl. Kapitel 6.2.1.

<sup>2166</sup> Vgl. Kapitel 4.1.4.

<sup>2167</sup> Vgl. Kapitel 6.1.2.

stehen“ (S. 193):

An jenem Morgen waren alle Lasten von mir abgefallen, ich lebte, meine Kinder waren gesund und heiter und hingen an mir, ein Mensch wie Lyssa würde mich nie verlassen, die bescheidene Hütte umschloß etwas wie Glück, ein Wort, das mir viele Jahre nicht mehr in den Sinn gekommen war (S. 193)

Dieses retardierende Moment erscheint vor der anschließenden Katastrophe (Medeas Festnahme, ihre Verurteilung und Verbannung; der Tod ihrer Kinder) also fast als ein unwirklicher Traum, der nur in der subjektiven Wahrnehmung Medeas existiert. Er kontrastiert mit der brutalen Realität, dass die Kinder am Ende ermordet werden. Mit ihrem Tod endet die Hoffnung auf eine Synthese,<sup>2168</sup> durch die die Fortschreibung der weiblichen Genealogie die Entstehung und Dogmatisierung des patriarchalen Mythos noch verhindern könnte. Im Gegensatz zu Haas' Version, wo das zweite Kind, nämlich Medos, als Hoffnungsträger das erste anonyme Kind als Erbe der patriarchalen Kultur ablöst,<sup>2169</sup> tritt die vollständige Patriarchalisierung bei Wolf an die Stelle der Hoffnung auf eine alternative Zukunft.

In Bezug auf die Tötung der Kinder, die als Kern-Mythologem des Medea-Mythos gilt, schreibt Wolf die tradierte Version um und bietet eine Variante, die einerseits den narrativen Kern des Mythos verändert und somit in Sinne von Blumenberg den Medea-Mythos an den Rand seiner Beendigung treibt.<sup>2170</sup> Andererseits entspricht dies aber Blumenbergs These, dass es keinen Ur-Mythos<sup>2171</sup> und daher auch keine „Urfassung der Medea“<sup>2172</sup> gibt. Wolfs Variante, dass nicht Medea, sondern die Korinther die Kinder getötet haben, ist aber nicht der erste Versuch unter den Adaptionen des Mythos aus feministischer Perspektive: Bereits Helga Novak verwendet beispielsweise in ihrem 1977 erschienenen Gedicht *Brief an Medea* die Mythos-Variante, dass die Korinther die Mörder von Medeas Kindern sind und Euripides bestechen, um die Bluttat auf Medea zu verlagern.<sup>2173</sup> Auch in Nicks

---

<sup>2168</sup> Arnds, Christa Wolf's *Medea* in a Contemporary Context, S. 423: „Thus in the mother's love of both children the two cultures symbolically merge. [...] Ultimately, in the children's murder a *reapprochement* between the two cultures is definitively thwarted. If Colchis and Corinth are read as a reference to East and West Germany, then this thwarting of the synthesis of the two antique cultures bodes no hopeful future for Germany.“

<sup>2169</sup> Vgl. Kapitel 4.2.5, 4.4.

<sup>2170</sup> Vgl. Kapitel 2.1.3. Für Werner Nell wird aber in *Medea. Stimmen* „der Mythos der Medea [...] nahezu ‚zu Ende‘ erzählt“ wegen der Eindeutigkeit und Vereinfachung des Stoffes (Nell, ‚Mythos‘ Medea bei Christa Wolf und Cesare Pavese, S. 156).

<sup>2171</sup> Vgl. ebd.

<sup>2172</sup> Joachimsthaler, Christa Wolfs Auseinandersetzung mit einer ‚Neuen Mythologie‘, S. 56.

<sup>2173</sup> Vgl. Novak, Brief an Medea, S. 284-285.

Version werden Medeas Kinder von den anderen zu Tode gesteinigt.<sup>2174</sup> Wolfs Umschreibung vollzieht sich vor allem in drei Phasen des Mythos: 1.) Vor dem Kindsmord. Hier greift die Autorin auf eine angeblich ältere Überlieferung des Mythos zurück, derzufolge Medea die Kinder in den Hera-Tempel schickt, um sie vor der Mordlust der Korinther zu schützen.<sup>2175</sup> In dieser Szene erscheint Medea einerseits als liebevolle Mutter, die ihre Kinder um jeden Preis in Sicherheit bringen will, andererseits aber als eine maßlose Furie: „Maßlos ist sie am Ende gewesen, so, wie die Korinther sie brauchten, eine Furie“ (S. 226). Denn indem sie die Kinder in den Tempel schickt, setzt sie das Interesse der Sterblichen über das der Göttin, was von den Griechen als Hybris betrachtet wird. Medeas Verhalten hat einerseits mit ihrer Abkehr vom Glauben nach Absyrtos' Tod zu tun,<sup>2176</sup> zeugt jedoch andererseits auch erneut von ihrer Annäherung an ihr mythisches Ich, wie Kirke es ihr prophezeit hat.<sup>2177</sup> Indem sie maßlos wird, was dem typischen Medea-Bild in der tradierten Überlieferung entspricht,<sup>2178</sup> geht sie von ihrem realen Selbst zum mythischen Selbst über; das letztere wird schließlich im Zuge der Dogmatisierung der patriarchalen Mythos-Version das erstere verdecken, bis Medea in den Überlieferungen nur noch als maßlose Furie dargestellt wird. Wie Klingmann formuliert, versperrt in diesem Vorgang „die Legende [...] der Wahrheit den Zugang zum Bewußtsein“<sup>2179</sup>. Wolf beschreibt auch in ihrem Aufsatz über Günderröde den Prozess der Entrealisierung der Frauen, der hier zwar unterschiedlich gestaltet ist als bei Medeas Mythisierung, aber sich dennoch als markante Parallele betrachten lässt: Die Frauen werden „unrealistisch“<sup>2180</sup>, denn

was realistisch ist, bestimmen die Männer, die über Politik, Produktion, Handel und Forschung verfügen; indem sie sich um des wirklich Wichtigen, das heißt um der Geschäfte oder des Staatsdienstes willen ihren Frauen als ganze Person einziehen, erfahren diese einen schrecklichen Realitätsverlust und zugleich ihre eigne Minderwertigkeit, werden kindisch oder zu rachsüchtigen Furien, stilisieren sich zur „schönen Seele“ hinauf oder zur

<sup>2174</sup> Vgl. Nick, Medea, ein Monolog, S. 8.

<sup>2175</sup> Vgl. Kapitel 6.1.2. Zweifel an Medeas Schuldlosigkeit in der voreuripideischen Überlieferung drückt z. B. Scheffel aus, indem er betont, dass Medea bereits in der früheren Überlieferung versuche, „ihre Kinder im Heratempel zu Korinth zu verbergen [...], um ihnen zur Unsterblichkeit zu verhelfen“ (Scheffel, Medea zwischen ‚Sexus‘ und ‚Gender‘ bei Euripides, Franz Grillparzer und Christa Wolf, S.296). Most weist auf ein ähnliches Ereignis im Epos *Korinthiaka* von Eumelos von Korinth aus dem 8. Jahrhundert v. Chr. hin (vgl. Most, Eine Medea im Wolfspelz, S. 355). Vgl. dazu auch Schwinge, Medea bei Euripides und Christa Wolf, S. 298.

<sup>2176</sup> Vgl. Kapitel 6.2.3.

<sup>2177</sup> Vgl. Kapitel 6.2.4.

<sup>2178</sup> Auch Haas zeigt in ihrem Roman die Maßlosigkeit Medeas (vgl. Kapitel 4.4).

<sup>2179</sup> Klingmann, Zur Problematik des Gegensatzes zwischen Macht und Leben in Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*, S. 119.

<sup>2180</sup> Wolf, Der Schatten eines Traumes, S. 247.

biedersittsamen Hausfrau hinunter, fühlen sich überflüssig und halten den Mund.<sup>2181</sup>

Außerdem bietet Medeas Wandlung auch eine günstige Grundlage für die weitere Mythisierung durch die Korinther, denn durch Medeas Übergang in den Mythos ist ihre Dämonisierung nicht mehr nur eine völlige Erfindung, sondern beruht zumindest teilweise auf Tatsachen. So erscheint die von Wolf dargebotene Wahrheit des Medea-Mythos fremd im Vergleich zu der bekannten Mythenversion um die vermeintlich grausame Kindsmörderin:

Wie sie, die bleichen verängstigten Knaben an der Hand, in den Tempel der Hera eindrang, die Priesterin beiseite schob, die ihr in den Weg trat; wie sie die Kinder zum Altar führte und zur Göttin aufschrie, was einer Drohung mehr ähnelte als einem Gebet: Sie solle diese Kinder schützen, da sie, die Mutter, es nicht mehr könne. Wie sie die Priesterinnen verpflichtete, sich der Kinder anzunehmen, was die aus Furcht und Mitleid versprochen. Wie sie dann mit den Kindern redete, versuchte, ihnen die Angst zu nehmen, sie umarmte und, ohne sich noch einmal umzusehen, den Tempel verließ, um sich sofort den wartenden Wachen auszuliefern (S. 226-227).

Dass die glaubenslose Medea im Tempel die Göttin anfleht, ihre Kinder zu beschützen, zeigt ihre Verzweiflung und ihre Ohnmacht gegenüber dem Machtgefüge des Patriarchats. Aber Hera ist eben keine matriachale Göttin, sondern gehört zum olympischen Göttersystem, das die patriarchale Ordnung repräsentiert. Folglich ist Medeas Anflehen von Anfang an vergeblich, denn als patriarchale Göttin wird Hera eher auf der Seite der Korinther stehen.

2.) Die Tötung der Kinder. Diese wird bei Wolf als Folge der unkontrollierten Massengewalt beschrieben, bei der der von Akamas und seinen Mithelfern aufgehetzten korinthischen Pöbel Medeas Kinder steinigt:

Die Menge verstummt, dann rufen mehrere: Wir haben es getan. Sie sind hin. Wer, fragt der Bursche. Die Kinder! ist die Antwort. Ihre verfluchten Kinder. Wir haben Korinth von dieser Seuche befreit. Und wie? fragt der Bursche mit Verschwörermiene. Gesteinigt! brüllen viele. Wie sie es verdienten (S. 232).

In diesem Prozess wird nochmals der Sündenbockmechanismus in Gang gesetzt: Die Kinder werden nicht nur zu Sündenböcken für die Katastrophen in Korinth, sondern auch zu Sündenböcken für Medea, die dem Befehl des Palastes zufolge „lebend aus der Stadt zu bringen“ (S. 227) ist. Der korinthische Pöbel, der nicht durch die Tötung Medeas befriedigt werden kann, verlagert seine Wut entsprechend auf Medeas Söhne,

---

<sup>2181</sup> Ebd., S. 247-248.

die sogar aus der korinthischen Perspektive unschuldig sein müssten. Denn Medea hat mit ihrem Widerstand mehrmals gegen die korinthischen Richtlinien verstoßen, wohingegen ihre Kinder keinerlei Widerstand verübt haben. Sie erfüllen aber wie ihre Mutter alle Bedingungen an einen Sündenbock im Sinne von Girard:<sup>2182</sup> „Zu Sündenböcken werden vor allem ‚andere‘ und randständige Mitglieder des sozialen Kollektivs, nach Girard Fremde, Kinder“<sup>2183</sup> oder auch Frauen, die „in der hegemonialen Männlichkeit per se ‚das Andere‘“<sup>2184</sup> darstellen. Als Sündenbock erfüllen die Kinder auch das Entschuldigungsbedürfnis der Korinther, von dem Kirke gesprochen hat.<sup>2185</sup> Durch ihren Tod vollzieht sich die Verlagerung der Schuld des korinthischen Volkes auf die kolchischen Einwanderer, vor allem auf Medea. Die Steinigung erinnert dabei an die berühmte biblische Szene von Jesus und der Ehebrecherin, in der die gleiche Bestrafung laut Jesus nur von den völlig Unschuldigen durchgeführt werden dürfe.<sup>2186</sup> Bei der Tötung handelt es sich um eine Umkehrung jener biblischen Szene, bei der die Schuldigen die Unschuldigen steinigen. In diesem Prozess wird – in Leukons Perspektive – auch die Unkontrollierbarkeit der Massengewalt dargestellt, indem der sich versammelnde Pöbel wie ein „angreifende[r] Bienenschwarm“ (S. 231) summt, Unruhe in sich birgt und seine unvernünftige, vernichtende Feindseligkeit an den willkürlich gewählten Sündenböcken auslässt:

Die Menge wogt hin und her, [...] Es mußte sein, höre ich sie immer wieder betuern. Seit langem schon sein es ihnen klar gewesen, daß sie dies nicht länger hätten dulden können. Da niemand es tun wollte, hätten eben sie es tun müssen (S. 232).

Leukons Beobachtung zeugt nicht nur von der Gefährlichkeit des

<sup>2182</sup> Vgl. Kapitel 2.1.4. Vgl. dazu auch Beyer, *Das System der Verknennung*, S. 140.

<sup>2183</sup> Loster-Schneider, *Intertextualität und Intermedialität als Mittel Ästhetischer Innovation in Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen*, S. 244.

<sup>2184</sup> Kurz, *Geschlecht und Macht in Christa Wolfs „Medea. Stimmen“*, S. 132. Dazu auch Steigerwald, *Flucht und Vertreibung der „Barbarin aus dem Osten“*, S. 285: „Wichtig ist allein der Differenzcharakter des Opfers gegenüber der Gemeinschaft.“

<sup>2185</sup> Vgl. Kapitel 6.2.4.

<sup>2186</sup> Vgl. Joh 8, 1-11. Scheffel weist auf eine weitere Ähnlichkeit zwischen Medea und Christus hin: Medea wird wie Jesus „von einer ihrer ehemaligen Tempelschülerinnen [Agameda – Anmerkung der Verfasserin] verraten“ (Scheffel, *Medea zwischen ‚Sexus‘ und ‚Gender‘ bei Euripides, Franz Grillparzer und Christa Wolf*, S. 306). Zur Ähnlichkeit zwischen Wolfs Medea und Christus vgl. auch Joachimsthaler, *Christa Wolfs Auseinandersetzung mit einer ‚Neuen Mythologie‘*, S. 62; Lewis, *Die imaginäre Gemeinschaft deutscher Nation*, S. 190: „Durch ihre Vertreibung aus Korinth bringt sie [Medea – Anmerkung der Verfasserin] das nötige Opfer für die imaginäre Gemeinschaft, indem sie christusähnlich Schuld auf sie läßt und die kollektiven Sünden ihrer Frauen sühnt.“; Schwinge, *Medea bei Euripides und Christa Wolf*, S. 294: „Bei Wolf wird Medea, als allem Menschlichen Enthobene, zu einer Lichtgestalt, ja zu einer [...] Heiligen mit jesuanischen Zügen.“ Zu weiteren Parallelitäten zwischen den beiden vgl. Lescow, *Theodor: Theodizee*. Christa Wolf, *Altes Testament, Neues Testament, Paul Celan*. Copyright by Theodor Lescow, Manlente 2002, vor allem Kapitel 9, 10 und 12.



Sündenbockmechanismus, sondern auch von der Manipulierbarkeit der Masse durch die Mythisierung der Wirklichkeit. Dabei wirken Manipulation und Mythisierung positiv aufeinander: Während die Mythisierung Medeas zur Manipulation des Volkes durch den „Mythenmacher“<sup>2187</sup> Akamas und somit zur Tötung der Kinder führt, verursacht ihr Tod wiederum eine noch stärkere Mythisierung; erst damit wird das mythische Bild Medeas als Kindsmörderin vollendet.

3.) Nach der Tötung der Kinder. In dieser Phase kommt es zu der Vollendung der Dämonisierung von Medea, indem sie für den Tod von ihren Kindern, Glauke und Kreon verantwortlich gemacht wird (vgl. S. 227-229). Dass Medea in die Berge geflohen und seitdem für die Korinther nicht mehr aufzufinden ist, symbolisiert das Verschwinden der realen Figur aus der Geschichte und somit den endgültigen Übergang in den Mythos. Dies zeigt sich besonders deutlich in der Legende, die nach ihrem Verschwinden entsteht: Das abergläubische Volk meint, „daß die Göttin selbst, Artemis, die Flüchtenden in ihrem Schlangenvagen der Erde enthoben und sie in sichere Gefilde entführt habe“ (S. 227). Hier lässt sich ein Unterschied zwischen der tradierten Version und Wolfs Variante ausmachen: In der seit Euripides und Seneca überlieferten Version, in der Medea mit einem von Helios geschenkten Drachenvagen aus Korinth flüchtet, handelt es sich um die Rückkehr einer Figur in den Mythos, die auch ursprünglich mythische Züge getragen hat.<sup>2188</sup> Da die Medea-Figur und die Hintergründe ihrer Geschichte von Wolf in ihrem Roman entmythisiert<sup>2189</sup> und „ganz und gar diesseitig angelegt[.]“<sup>2190</sup> sind, geht es dagegen bei ihrer Medea nicht mehr um die (freiwillige) Rückkehr in den Mythos, sondern darum, dass eine Frau durch patriarchale Manipulation in den mythischen Bereich gejagt wird, was gleichzeitig ihre Tötung im realen Leben bedeutet.<sup>2191</sup> Daher betrachtet Loster-Schneider Wolfs Medea als eine „Anti-Seneca-Medea“<sup>2192</sup>, die am Ende des Romans „ohne Gefühle, ohne Empfindung, ohne Glaube, ohne Wünsche, ohne Zukunft“<sup>2193</sup> ist. Arnds ist zudem der Ansicht, dass Wolfs Medea wie Cassandra von der mythischen Welt zerstört wurde – ihnen ist es nicht gelungen, wie Thomas Manns Joseph die mythische

---

<sup>2187</sup> Wilhelmy, Legitimationsstrategien der Mythosrezeption, S. 204.

<sup>2188</sup> Vgl. Kapitel 3. Vgl. auch Koskinas, Moments of Demythification in Christa Wolf's *Cassandra* and *Medea*, S. 196; Stephan, Medea, meine Schwester?, S. 6-7.

<sup>2189</sup> Vgl. Kapitel 6.3.1.

<sup>2190</sup> Kaufmann, Stimmen um „Medea“, S. 103.

<sup>2191</sup> Vgl. Kapitel 2.2.1.

<sup>2192</sup> Loster-Schneider, Zur Inszenierung der verratenen Mutterliebe in literarischen Medea-Adaptionen Klingers und Wolfs, S. 153.

<sup>2193</sup> Ebd.

Welt zu überwinden.<sup>2194</sup> Kathryn Browns Kommentar, dass es sich bei der Rückkehr der Frau in den Mythos um einen „gescheiterte[n] Versuch, sich vom mythischen Modell des Patriarchats zu emanzipieren“<sup>2195</sup>, handelt, gilt aber auch für Wolfs *Medea*, selbst wenn ihre Herkunft nicht im mythischen Bereich liegt.

Beruhet die Mythisierung der *Medea* bei Wolf auf der Manipulation des korinthischen Volkes, so gilt es als Voraussetzung für die Dogmatisierung des Mythos, dass keine andere Variante ihrer Geschichte stark genug ist, mit der autoritären Version zu konkurrieren.<sup>2196</sup> In *Medeas Fall* sind alle Zeugen der Wahrheit entweder tot (Glauke, die meisten kolchischen Flüchtlinge, die Kinder, Arethusa) oder zum Schweigen gezwungen (*Medea*, die überlebenden Kolcherinnen, Leukon, Oistros, Jason), weshalb die vom Palast erfundene Lüge die einzige dem Publikum zugängliche Version von *Medeas Geschichte* übrigbleibt:

Was reden sie. Ich, *Medea*, hätte meine Kinder umgebracht. Ich, *Medea*, hätte mich an dem ungetreuen Jason rächen wollen. Wer soll das glauben, fragte ich. Arinna sagte: Alle. Auch Jason? Der hat nichts mehr zu sagen. Aber die Kolcher? Die sind alle tot, bis auf die Frauen in den Bergen, und die sind verwildert (S. 236).

Mit dem erzwungenen Schweigen und der Verwilderung der kolchischen Frauen gelingt es der männlichen Genealogie, ihre weibliche Alternative zu tilgen, die Frauen aus der Geschichte herauszulöschen<sup>2197</sup> und sich selbst zum Dogma zu ernennen. Dieses Dogma soll nicht nur auf die Gegenwart wirken, sondern auch auf die Zukunft, so dass die männliche Genealogie mit der Fortschreibung des Patriarchats die Geschichte von der Antike bis in die Gegenwart dominiert. Dies schaffen die Korinther durch den erneuten Einsatz von machtstiftenden Ritualen:

Arinna sagt, im siebten Jahre nach dem Tod der Kinder haben die Korinther sieben Knaben und sieben Mädchen aus edlen Familien ausgewählt. Haben ihnen die Köpfe geschoren. Haben sie in den Heratempel geschickt, wo sie ein Jahr verweilen müssen, meiner toten Kinder zu gedenken. Und dies von jetzt an alle sieben Jahre (S. 236).

---

<sup>2194</sup> Vgl. Arnds, Christa Wolf's *Medea* in a Contemporary Context, S. 418. Zum weiteren Vergleich zwischen den Figuren *Medea* und *Joseph* bzw. zwischen den zwei Romanen vgl. Lehnert, *Stimmen von Macht und Freiheit*, S. 302-303. Auch Christian Grawe erwähnt in seiner Rezension, Wolfs Roman sei „[i]n a manner reminiscent of Thomas Mann's *Joseph tetralogy*“ (Grawe, Rezension: Christa Wolf. *Medea: Stimmen*, S. 142); Wilhelmy, *Legitimationsstrategien der Mythosrezeption*, S. 182ff. Ebenso weist Nadeshda Dakova darauf hin, dass Wolfs Historisierung der mythischen Überlieferung „[i]n der Nachfolge Thomas Manns“ (Dakova, *Ausgrenzung und Dämonisierung als Herrschaftsmechanismen des Patriarchats*, S. 137) steht.

<sup>2195</sup> Brown, *Die Rückkehr der Frau in den Mythos*, S. 35.

<sup>2196</sup> Vgl. Kapitel 2.1.3.

<sup>2197</sup> Vgl. Luserke, „Ich berichte, was vorgefallen ist“, S. 472.

Sabine Eichelmann zufolge handelt es bei diesem Prozess um eine Form von „kollektivem Gedächtnis“<sup>2198</sup>, das durch die Teilnahme an Riten verfestigt wird: „Es bleibt stabil, vereinfacht, hat meist eine Perspektive und lässt Erzählungen zu Mythen werden“<sup>2199</sup>. Durch „ritualisierte Wiederholungsakte“<sup>2200</sup> wird der Mythos also „im kulturellen Gedächtnis fest fixiert und naturalisiert“<sup>2201</sup>. Im Roman wird immer wieder auf die Gefahr des Missbrauchs und der Instrumentalisierung der alten Traditionen bzw. Rituale hingewiesen, z. B. durch die Ermordung von Absyrtos und Iphinoe, durch das Menschenopfer beim Artemis-Fest und durch Turons Kastration beim Demeter-Fest.<sup>2202</sup> Dass eine solche Instrumentalisierung der Rituale, die ihr gewaltvolles Potenzial entfaltet, nach mehrmaligen Blutvergießen nicht aufhört, sondern sogar offiziell dazu ermutigt wird, bestätigt Medeas bzw. Wolfs Kenntnis: „[W]ir [Menschen – Anmerkung der Verfasserin] sind unbelehrbar“<sup>2203</sup> (S. 236). Die erneute Instrumentalisierung des Rituals – das heuchlerische Gedenken der Opfer durch die Mörder – fordert zwar kein Menschenleben, aber sie bedeutet, wie vorher dargestellt, die Tötung der realen Medea durch den Mythos um sie. Indem die Autorin den gesamten Prozess der Mythisierung und Dogmatisierung der Kindsmörderin-Geschichte zeigt, negiert sie die Legitimität und Autorität des Dogmas und überlässt dem Leser die Möglichkeit zu hinterfragen, ob es eine alternative Version geben könnte, eine „weibliche[.] *oral history*, die den Kanon der überlieferten männlichen Heldensagas zu konterkarieren vermag“<sup>2204</sup>.

#### **6.4 Medeas Verbannung aus Korinth: Scheitern der Utopie und Resignation bezüglich der unmöglichen Synthese<sup>2205</sup>**

<sup>2198</sup> Eichelmann, *Der Mythos Medea*, S. 125.

<sup>2199</sup> Ebd.

<sup>2200</sup> Uysal-Ünalán, *Mythenrezeption als Weiblichkeitskonstruktion*, S. 212.

<sup>2201</sup> Ebd.

<sup>2202</sup> Vgl. Kapitel 6.2.2, 6.2.3, 6.3.1, 6.3.3, 6.3.4.

<sup>2203</sup> Szczepaniak weist dabei auf die gemeinsame fortschrittsskeptische und zivilisationskritische Haltung von Wolf und Müller hin, die sich jeweils in ihrer Medea-Adaptionen widerspiegelt (vgl. Szczepaniak, Jason als ‚Macher‘ der Geschichte, S. 176). Nicola Westphal sieht darin dagegen gerade das „utopische Moment des Erzählens“, denn „[d]ie Erkenntnis der eigenen Unbelehrbarkeit ist der erste Schritt zu ihrer Überwindung“ (Westphal, Die Weiterentwicklung von Christa Wolfs Schreibkonzept in *Medea. Stimmen*, S. 241).

<sup>2204</sup> Krellner, Zur Rolle des Mythos in Christa Wolfs *Kassandra* und *Medea. Stimmen*, S. 129.

<sup>2205</sup> Zu den utopischen Elementen in *Medea. Stimmen* vgl. Viergutz, Corinna/Holweg, Heiko: „Kassandra“ und „Medea“ von Christa Wolf. Utopische Mythen im Vergleich. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. Vgl. dazu auch Kaufmann, Eva: „... schreiben, als ob meine Arbeit noch und immer wieder gebraucht würde“. Überlegungen zur Utopie bei Christa Wolf. In: Kaufmann, Aussichtsreiche Randfiguren, S. 95-102; Ledanff, Die Suche nach dem ‚Wenderoman‘; Koskinas, Manifestationen der Psyche im spätesten Werk Christa Wolfs, S. 158-167.

Im Vergleich zu Haas' Medea, die nach dem Scheitern ihrer Liebesutopie das patriarchale Zerstörungsmodell verinnerlicht und es gegen alle Männer verwendet,<sup>2206</sup> übernimmt Wolfs Medea bei ihrem Widerstand gegen das korinthische Patriarchat niemals die Destruktivität ihrer Feinde. Stattdessen kennzeichnet sich ihr Widerstand durch Konstruktivität aus, die sich beispielsweise in ihrer Heilung der korinthischen Patienten, in der Rettung der Menschen vor der Hungersnot und der Rettung der Gefangenen vor der Opferung widerspiegelt.<sup>2207</sup> Eine ebenso wichtige Form ihres Widerstands ist aber nicht direkt mit der korinthischen Gesellschaft verbunden, sondern lässt sich vielmehr als einen Versuch betrachten, eine Gegenwelt zur patriarchalen Realität, ein „Außenseiterbündnis[.]“<sup>2208</sup>, ja eine Utopie zu etablieren mit der Unterstützung von ebenfalls konstruktiven Menschen – Oistros, Arethusa und Leukon. Wolfs utopisches Ideal hält Britta Kallin sogar für „the most important aspect in the book [...], one in which all things alive can be stimulated, promoted, and encouraged and do not need to be suppressed“<sup>2209</sup>. Wolf selbst bezeichnet ihre Utopie als „Versuch, die Vereinzelung zu durchbrechen und sich in neuen, produktiveren Lebensformen zu bewegen, Lebensformen aus dem Geist einer Gruppe heraus“<sup>2210</sup>.

Die am meisten beschriebene Person beim Aufbau der Utopie ist Medeas Geliebter Oistros, dessen Name „Begierde und Leidenschaft“<sup>2211</sup> bedeutet. Gilt die Gegenwelt in *Medea. Stimmen* als Parallele zur Skamander-Gemeinde in *Kassandra*, so lässt sich Oistros als parallele Figur zu Anchises ansehen, weil beide das Gegenteil des männlichen Zerstörungswahns bilden.<sup>2212</sup> So wie Agameda mit ihrer weiblichen Destruktivität und der Anpassung ans Patriarchat die positive Gestaltung der weiblichen Figuren im Roman bricht, widerspricht Oistros mit seiner männlichen Konstruktivität und seinen matriarchalen Zügen der größtenteils negativen Gestaltung der männlichen Figuren. Er und Agameda haben die Funktion, das Schwarz-Weiß-Bild von Mann und Frau bzw. die „geschlechtsstereotype[.] Herz-Kopf-Distribution“<sup>2213</sup> aufzulösen und zu zeigen, dass das *gender* (auf

<sup>2206</sup> Vgl. Kapitel 4.3.1.

<sup>2207</sup> Vgl. Kapitel 6.3.4.

<sup>2208</sup> Wolf, *Berührung*, S. 202.

<sup>2209</sup> Kallin, *Feminist Mythmaking and Christa Wolf's Medea. Stimmen*, S. 49.

<sup>2210</sup> Wolf, *Der Schatten eines Traumes*, S. 235.

<sup>2211</sup> Lehnert, *Stimmen von Macht und Freiheit*, S. 306.

<sup>2212</sup> Vgl. Berger, *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*, S. 189ff.

<sup>2213</sup> Loster-Schneider, *Zur Inszenierung der verratenen Mutterliebe in literarischen Medea-Adaptionen Klingers und Wolfs*, S. 153. Vgl. dazu auch Kurz, *Geschlecht und Macht in Christa Wolfs „Medea. Stimmen“*, S. 126-127: Agameda „verdrängt die weibliche Opferrolle, die am Beispiel Glaukes präsentiert wird.“ Sven Merkel weist in ähnlicher Weise darauf hin, dass die weiblichen Verbrechen im Roman „eine vermeintliche Homogenität der ‚Frau(en)‘“ aufheben und „in der Differenzierung die Diskussion kultureller Praktiken ermöglich[en]“ (Merkel,

sozio-psychologischer Ebene) der Menschen nicht von ihrem *sex* (auf biologischer Ebene) abhängig ist.<sup>2214</sup> Wie Stefan Neuhaus betont, hat das „böse“<sup>2215</sup> Verhalten sich „als männlicher Code etabliert, doch hat dies mit natürlichen Eigenschaften der Männer wenig zu tun“<sup>2216</sup>. Die Kritik von Most an der „Schwarzweißmalerei in Wolfs Charakterdarstellung“<sup>2217</sup>, dass „Wahrheit und Ursprung als weiblich, sowie Lüge und Tradition als männlich“<sup>2218</sup> dargestellt wird, ist daher zumindest in Hinblick auf diese Figuren nicht überzeugend. Während es in Wolfs Werken vor allem Frauen sind, die als Träger der Utopie fungieren,<sup>2219</sup> spielen in ihrem *Medea*-Roman auch die Männer eine bedeutsame Rolle beim Aufbau der Utopie, die daher nicht als „weibliche Utopie“<sup>2220</sup> zu sehen ist. Dies entspricht Wolfs feministischer Strategie, „unter den Männern Bundesgenossen zu finden“<sup>2221</sup>, was zu den Kennzeichen des „DDR-Feminismus“<sup>2222</sup> gehört.

In den Augen von Glauke und Leukon erscheint Oistros als Gegenbild zu den meisten Korinthern vor allem wegen seiner erstaunlichen inneren Ruhe und seines inneren Gleichgewichts, was mit der Machtgier, Goldgier und Unruhe der anderen Korinther kontrastiert.<sup>2223</sup> So sieht Glauke diese Ruhe zuerst in seinen Augen:

[I]ch sah als erstes seine Augen, graublau eindringliche Augen, freundlich, ja, aber nicht nur freundlich, auch forschend, ich fand keine Spur jener Neugier, jener Zudringlichkeit, jenes Neides in ihnen, die ich in den Augen der meisten Korinther finde (S. 153).

Des Weiteren stellt sich heraus, dass Oistros nicht die gesellschaftlichen Normen des korinthischen Patriarchats befolgt, z. B. die strenge Hierarchie. Sowohl sich selbst als auch alle anderen behandelt er mit „Gleichmut“ (S. 166) und „Unabhängigkeit [...]“, ob

---

Sven: Im Banne Medeas. Überlegungen zu einem Motiv im Ausblick auf zwei Texte: Heiner Müller *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* und Christa Wolf *Medea. Stimmen*. In: Scholz, Hannelore (Hrsg.): *ZeitStimmen. Betrachtungen zur Wende-Literatur*. Berlin: Trafo-Verlag Weist 2000, S. 205-224, hier: S. 220).

<sup>2214</sup> Vgl. Kurz, *Geschlecht und Macht in Christa Wolfs „Medea. Stimmen“*, S. 124. Dazu auch Steigerwald, *Flucht und Vertreibung der „Barbarin aus dem Osten“*, S. 294: „Es wäre jedoch möglich, [...] darauf zu verweisen, daß *Medea/Medea* die Problematik der Zuschreibung biologischer Entitäten auf soziale darstellt und die erneut problematische Differenz von ‚sex‘ und ‚gender‘ als Analysekatoren vorstellt.“ Vgl. auch Tabah, *Entmythologisierung und Re-Mythisierung in Christa Wolfs Medea*, S. 121; Kraft, *Searching for a Motherland*, S. 160; Uysal-Ünal, *Mythenrezeption als Weiblichkeitskonstruktion*, S. 215; Georgopoulou, *Antiker Mythos in Christa Wolfs Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinos *Das siebte Gewand*, S. 137.

<sup>2215</sup> Neuhaus, *Christa Wolf, Medea und der Mythos*, S. 291.

<sup>2216</sup> Ebd.

<sup>2217</sup> Most, *Eine Medea im Wolfspelz*, S. 359.

<sup>2218</sup> Ebd., S. 353.

<sup>2219</sup> Vgl. Kaufmann, *Überlegungen zur Utopie bei Christa Wolf*, S. 97.

<sup>2220</sup> Lehnert, *Stimmen von Macht und Freiheit*, S. 308.

<sup>2221</sup> Kaufmann, Eva: *Irmtraud Morgner, Christa Wolf und andere. Feminismus in der DDR-Literatur*. In: Kaufmann, *Aussichtsreiche Randfiguren*, S. 47-53, hier: S. 52.

<sup>2222</sup> Ebd.

<sup>2223</sup> Vgl. Kapitel 6.3.1.

hoch oder niedrig“ (S. 166). Für Glauke, die vom Minderwertigkeitskomplex gequält und an die Verachtung der anderen gewöhnt ist, ist Oistros' Haltung besonders beeindruckend, denn der verachtet die Menschen nicht für ihre physischen Makel und behandelt sie nicht nach ihrer sozialen Stellung: „Er hat rostrote Haare, das ist selten in Korinth und als Makel angesehen, nicht bei Oistros, an dem Spott und üble Nachrede abprallen [...]. Er behandelte mich [Glauke – Anmerkung der Verfasserin] als seinesgleichen“ (S. 154). Dies wird von Leukon als „das Heilsame in seiner Gegenwart“ (S. 165) beschrieben, wobei er sich sicher ist, Oistros „würde auch kein Aufhebens machen, wenn sich der König zu ihm verirrt“ (S. 165-166). Oistros' Haltung kontrastiert mit der in Korinth verbreiteten Vorstellung, die aus der Zweckrationalität des Patriarchats entstanden ist, dass es nützlich ist, die „Korinther in verschiedene Schichten“ (S. 38) einzuteilen. Einen weiteren Kontrast zur patriarchalen Gesellschaft stellt Oistros' mangelndes Interesse am Geld dar, obgleich er dank seiner Berufstätigkeit als Bildhauer eigentlich „reich sein“ (S. 165) müsste:

[N]iemand weiß so recht, wie er es anstellt, bedürfnislos und bescheiden zu bleiben, auch versteht man nicht, wieso er nicht den Neid der anderen Steinmetzen auf sich zieht. Geld scheint so wenig an ihm zu haften wie Neid, [...] (S. 165)

Seine Bedürfnislosigkeit kontrastiert mit der Besessenheit der meisten Korinther, die den Wert eines Menschen „nach der Menge des Goldes, die er besitzt“ (S. 38), bemessen. Auch seine niedere Herkunft, die bei kolchischen Einwanderern wie Agamedea und Presbon zu Selbstverachtung und Patriarchalisierung geführt hat,<sup>2224</sup> kann seine innere Ruhe nicht stören, denn er bewertet sich selbst und die anderen Menschen nicht nach ihrer Herkunft, ihrem Besitz oder ihrem Status. Somit bleibt er frei von jener Entfremdung, die als Folge der Aufklärung die Menschlichkeit entstellt.<sup>2225</sup> In ihm sieht man keinen Einfluss des korinthischen Patriarchats, sondern vielmehr Lebenslust, Menschenfreundlichkeit und künstlerische Kreativität, die die menschliche Zivilisation vor dem von Kirke prophezeiten Untergang durch Gewalt und Zerstörung<sup>2226</sup> retten soll. Daher gilt Oistros als einen weiteren Hoffnungsträger im Roman, der Wolfs Ideal der Synthese repräsentiert. Er ist zudem durch Androgynität gekennzeichnet, da er nicht den männlichen Zerstörungswahn, sondern eher die dem Weiblichen zugeschriebene Konstruktivität und eine enge Verbindung

---

<sup>2224</sup> Vgl. Kapitel 6.3.4.

<sup>2225</sup> Vgl. Kapitel 2.1.2.

<sup>2226</sup> Vgl. Kapitel 6.2.4.

mit dem Leben und der Natur besitzt. Medeas Bemerkung, „er ha[be] es geschafft, erwachsen zu werden, ohne das Kind in sich umzubringen“ (S. 166), kontrastiert dabei Kirkes Betitelung der vom Patriarchat beeinflussten Männer als „[g]roße schreckliche Kinder“ (S. 109), die mit ihrer Verantwortungslosigkeit die Erde zerstören werden. Oistros hingegen ist es gelungen, nicht nur das Männliche und das Weibliche, sondern auch den Erwachsenen und das Kind – also Verantwortung und Freimut – in sich zu vereinen,<sup>2227</sup> was Hoffnung bedeutet für die Zukunft der Zivilisation. Aber gegen Ende des Romans kann auch dieser Hoffnungsträger seine Hoffnung nicht mehr am Leben halten (vgl. S. 226), was das Scheitern der Utopie einer Synthese andeutet.

Die Utopie in Wolfs Roman beruht wie bei Haas auf der zwischenmenschlichen Liebe,<sup>2228</sup> beschränkt sich aber nicht ausschließlich auf diese Dimension. Hier handelt es sich vielmehr um eine Ganzheit, die aus Leben, Liebe, Natur und künstlerischem Schaffen zusammengesetzt ist. Bereits die Räumlichkeiten der Utopie – Arethusas Zimmer in ihrem gemeinsamen Haus mit Oistros – deutet auf das Einssein der Menschen mit der Natur hin, so dass es sich durch eine besondere Schönheit auszeichnet, die Glauke in Korinth nie gesehen hat:

Nie hatte ich mir vorgestellt, daß es so etwas Schönes wie diesen Raum in meiner Stadt geben könnte. [...] Ihr Raum hatte eine große Öffnung gen Westen, er war vollgestellt mit seltenen Pflanzen, man wußte kaum, ob man drinnen oder draußen war, hier wäre gut sein, empfand ich, und mein Herz zog sich zusammen, weil solche Orte, an denen sich leben läßt, mir nicht vergönnt sind, [...] (S. 154-155)

Sowohl die Pflanzen im Zimmer als auch der Schatten spendende Orangenbaum im „schönen gepflasterten Innenhof“ (S. 156) des Hauses deuten auf die enge Verbindung der Menschen mit der Natur bzw. mit dem Leben, was als matriarchales Kennzeichen gilt<sup>2229</sup> und im durchpatriarchalisierten Korinth, in der Trennung und Entfremdung herrschen, nicht zu finden ist. Insbesondere der Baum als Symbol des Lebens und der Natur verbindet die Stellen im Roman, in denen eine matriachale Lebensweise beschrieben wird. Beispielsweise steht neben Medeas Lehmhütte ein Feigenbaum, während es in ihrer Kindheitserinnerung einen „geliebte[n] Nußbaum“ (S. 13) vor

---

<sup>2227</sup> In ihrer Bühner-Preis-Rede setzt Wolf das Erwachsen-Werden der Fähigkeit zu sehen gleich: „[e]rwachsen werden – was auch heißt: sehend“ (Wolf, Bühner-Preis-Rede, S. 319).

<sup>2228</sup> Vgl. Kapitel 4.3.1.

<sup>2229</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3.

ihrem Fenster in Kolchis gibt.<sup>2230</sup> Die drei Orte, an denen es Bäume und somit Leben gibt, lassen sich als utopische Gegenwelten zum patriarchalen Korinth ansehen, das sich nicht wesentlich von einer Totenstadt unterscheidet.<sup>2231</sup>

Neben Natur und Leben gehört auch Liebe zur hoffnungsvollen Ganzheit der Utopie. Wie Sonja Hilzinger feststellt, kommt der Liebe „in Wolfs Prosa und Essayistik eine umfassende und zentrale Bedeutung zu. Sie ist das Signum einer erfüllten Existenz, des Zu-sich-selber-Kommens des einzelnen Menschen, ist das Gegenteil von Entfremdung“<sup>2232</sup>. Oistros' Utopie lässt sich als ein „Liebesbund“<sup>2233</sup> betrachten, für den Wolf auch in ihrem Aufsatz über Bettine von Arnim plädiert: Gegen die Aggression und Selbstzerstörung der „Männerkultur“<sup>2234</sup> soll ein Liebesbund gegründet werden, in dem die Menschen „[m]iteinander denken aus Liebe und um der Liebe willen“<sup>2235</sup>. Auf der Grundlage dieses Bundes kann ein „Gegen-Entwurf an den Wurzeln einer in die Irre gehende Kultur“<sup>2236</sup> hergestellt werden. Die Liebe in Oistros' Utopie sieht ganz anders aus als die zwischengeschlechtliche Beziehung in Korinth, die durch die absolute Dominanz der Männer und die Abhängigkeit der Frauen – und daher durch die Ungleichheit der Geschlechter – geprägt ist.<sup>2237</sup> Im Gegensatz dazu ist die Liebesbeziehung in der Utopie, die auf „Anerkennung des Anderen und Bewahrung eigener Autonomie“<sup>2238</sup> beruht, von der Gleichheit, Offenheit und Freiheit zwischen Männern und Frauen geprägt. Bei den beiden Liebespaaren, d. h. Oistros und Medea sowie Leukon und Arethusa, befinden sich die Männer und Frauen auf Augenhöhe und fühlen sich frei, ihre Liebe und Emotionen auszudrücken (vgl. S. 156-157), was der Verdrängung der Emotionen bei den korinthischen Männern<sup>2239</sup> kontrastiv gegenübersteht. Diese Beziehung entspricht Wolfs „kühn[er] Idee, zwischen Mann und Frau könnten andere Beziehungen walten als die von Herrschaft, Unterordnung, Eifersucht, Besitz: gleichberechtigte, freundschaftliche, hilfreiche Schwester sein, Freund“<sup>2240</sup>. Die Liebe

---

<sup>2230</sup> Zur Parallelität der Bäume in Kolchis und Korinth vgl. Beyer, *Das System der Verkennung*, S. 160. Damon Rarick weist auf eine weitere symbolische Bedeutung des Baumes in Kolchis hin: Dieser sei „evocative of the Tree of Knowledge in the Garden of Eden“ (Rarick, *New Voices, New Myths by East German Writers after Reunification*, S. 190).

<sup>2231</sup> Vgl. Kapitel 6.2.2.

<sup>2232</sup> Hilzinger, *Weibliches Schreiben als eine Ästhetik des Widerstands*, S. 218.

<sup>2233</sup> Wolf, *Ein Brief über die Bettine*, S. 312.

<sup>2234</sup> Ebd., S. 313.

<sup>2235</sup> Ebd.

<sup>2236</sup> Ebd., S. 315.

<sup>2237</sup> Vgl. Kapitel 6.3.1.

<sup>2238</sup> Tabah, *Entmythologisierung und Re-Mythisierung in Christa Wolfs Medea*, S. 118.

<sup>2239</sup> Vgl. ebd.

<sup>2240</sup> Wolf, *Der Schatten eines Traumes*, S. 245.



zwischen Oistros und Medea ist dabei auch mit dem künstlerischen Schaffen verbunden, da Oistros die Gestalt Medeas unbewusst zum „Abbild der Göttin aus dem Stein“ (S. 164) macht. Dabei üben Liebe und Kunst eine positive Wirkung aufeinander aus, denn beide repräsentieren das Schöne des Lebens und weisen auf die konstruktive Rolle der Frau/des Künstlers als Lebensspenderin/künstlerisch Schaffender hin: „[D]ie Lust an dieser Frau habe ihm eine neue Lust am Leben, an seiner Arbeit geschenkt“ (S. 165), heißt es über Oistros. Die Kunst gilt hier als „menschliche Ausdrucksform“<sup>2241</sup>, die mit ihrer Funktion der Humanisierung zum wichtigen Faktor der Utopiebildung wird, wobei der Raum von Oistros „für die sonst nicht gelingende soziale Kommunikation, für die Sinnlichkeit, durch die die Menschen in ihm miteinander verbunden sind“<sup>2242</sup>, steht. Wenn Glauke sich bei Oistros und seinen Gefährten „in eine andere Welt versetzt“ (S. 156) zu sein fühlt, weist sie auf die utopischen Züge von Oistros’ Freundeskreis hin, in dem sich Gefühle wie Liebe und Lust frei entfalten können, ohne vom Nützlichkeitsgedanken erdrückt zu werden. In dieser Utopie wird nicht nur das Gleichgewicht zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen bzw. der Natur und der Kultur erzielt, sondern auch zwischen Gefühlen und Vernunft, wie Medea es Akamas vorgeschlagen hat (vgl. S. 123). Zudem lassen sich in der Oistros’schen Utopie auch Spuren von Wolfs Idee der Naivität bzw. Einfältigkeit finden, die sie als „Treu und Glauben, Liebe, Freundschaft, Edelmut und Geradlinigkeit“<sup>2243</sup> definiert. Für Wolf ist diese Naivität trotz ihrer Nachteile „allemaal vernünftiger [...] als eine Kapitulation vor den verschiedenen, manchmal schwer kenntlichen perfekten Techniken der Destruktion“<sup>2244</sup>, die zweifellos im patriarchalen Korinth vorherrschen.

Darüber hinaus ist die Freiheit und Unabhängigkeit der Frauen bei der Wahl ihrer Liebesbeziehungen in der kleinen Utopie bemerkenswert. Die Steinschneiderin Arethusa, die aus Kreta stammt und daher die dort übriggebliebenen matriarchalen Züge in sich trägt,<sup>2245</sup> liebt z. B. gleichzeitig zwei Männer, nämlich Leukon und

<sup>2241</sup> Hilzinger, Weibliches Schreiben als eine Ästhetik des Widerstands, S. 226.

<sup>2242</sup> Rupp, Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 310.

<sup>2243</sup> Wolf, Christa: Über Sinn und Unsinn von Naivität. In: Wolf, Lesen und Schreiben, S. 56-67, hier: S. 62.

<sup>2244</sup> Ebd., S. 67.

<sup>2245</sup> Vgl. Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. Cassandra, S. 58-59. Wolf hält die kretische Kultur für eine „friedliche Kultur“: „Alles, was wir nicht leisten können, sollte ihnen [den Kretern – Anmerkung der Verfasserin] möglich gewesen sein, Sinn in der Arbeit finden, eingebunden sein in eine soziale und religiöse Gemeinschaft, ohne sich selbst auf automatisches Funktionieren reduzieren zu müssen, gewaltfrei nach innen, gewaltfrei nach außen zu leben – eine Insel der Vollkommenheit.“ S. 61: „Feministinnen [...] sahen in den Königreichen der Minoer die Gemeinwesen, an die ihr sehnsüchtiges utopisches Denken, durch Gegenwartserfahrung und Zukunftsangst in die Enge getrieben, als an ein Konkretum anknüpfen konnte.“ S. 104: An die Stelle der „friedfertigeren“ Minoer treten die „gewalttätigen, auf Raub angewiesenen achäischen Fürsten“, d. h. das

„de[n] Alten“ (S. 170), einen Kreter, der mit ihr nach Korinth eingewandert ist. Dadurch zeigt die Autorin, dass Frauen mit matriarchaler Prägung sich nicht als Besitz der Männer betrachten und die Freiheit der Liebe – in manchen Fällen auch ungeachtet der Ehe – genießen können. Diese Freiheit hält die ebenfalls matriarchal geprägte Medea für eine normale Erscheinung („Arethusa liebt zwei Männer, einen jeden auf andere Weise“ (S. 172)), sie ist jedoch für den aus dem korinthischen Patriarchat stammenden Leukon schwer zu akzeptieren, obwohl er mit seiner Einsicht und Toleranz bereits zu den aufgeschlossensten Korinthern gehört: „Arethusa hängt ihm [dem Alten – Anmerkung der Verfasserin] an, das ist eine unumstößliche Naturerscheinung. Ich habe nur die Wahl, es hinzunehmen oder ganz von ihr abzulassen. Beides ist mir nicht möglich“ (S. 171). Zwar betont Medea, dass sie anders als Arethusa nur einen Mann liebt, aber sie beneidet ihre ‚Rivalinnen‘ Glauke und Arinna nicht und scheint auch dann ihnen gegenüber „unbefangen“ (S. 145) zu sein, als sie eine Liebesbeziehung zu Jason aufbauen. Sie behält also ihre Unabhängigkeit trotz der Fesseln der Ehe und erhebt keinerlei Besitzanspruch auf Jason, so wie sie sich auch nicht von ihrem Ehemann besitzen lässt. Die beiden bleiben gleichberechtigte und unabhängige Individuen in der Ehe und sind frei für eine neue Liebesbeziehung, sobald die Liebe zwischen ihnen nicht mehr existiert.

Auf diese Weise schreibt Wolf den tradierten Mythos um, indem sie die Voraussetzung bzw. die Motivation von Medeas Rache beseitigt. Da Medea nun keine neidvolle Frau mehr ist, die Jason und Glauke für ihren Verrat rächen will, sondern Jasons Verrat gleichgültig betrachtet und einen anderen Mann liebt, besteht für sie kein Grund mehr, ihre Kinder und ihre Rivalin zu töten.<sup>2246</sup> Dies korrespondiert mit der von Leukon erzählten alternativen Version vom Tod Glaukes und der Kinder<sup>2247</sup> und macht diese glaubwürdiger. Zugleich aber stellt es die Vielfalt der Varianten des Mythos infrage und weist auf eine dahinter liegende eindeutige Wahrheit hin, die Gefahr läuft, als ‚neue Wahrheit‘ dogmatisiert zu werden.<sup>2248</sup> So wirft Heinz-Peter Preußner Wolf vor, dass sie „eine quasi mythische Reduktion“<sup>2249</sup> betreibe, „um das Eine zu finden, das sie aussagen will. So bleibt sie im Verfahren dem Mythos verhaftet, den sie inhaltlich hatte negieren wollen“<sup>2250</sup>. Auch Winkler warnt vor einem

---

Matriarchat wird durch das Patriarchat ersetzt.

<sup>2246</sup> Vgl. Bircken, *Medea – Mythische Figur und Zeiterfahrung*, S. 138.

<sup>2247</sup> Vgl. Kapitel 6.3.5.

<sup>2248</sup> Zur Kritik an dem Roman vgl. Vorwort vom Kapitel 6.

<sup>2249</sup> Preußner, *Apokalyptik und Identitätssehnsucht bei Christa Wolf*, S. 262.

<sup>2250</sup> Ebd.

neuen Weiblichkeitsmythos und der Tendenz, „Historisches zum Mythos hinzuführen“<sup>2251</sup>.

In Arethusa, die das kretische Matriarchat repräsentiert, zeigen sich zwei weitere Möglichkeiten einer lebhaften Utopie: Die eine ist die Möglichkeit einer harmonischen weiblichen Gemeinschaft, die durch die schwesterliche Liebe zwischen ihr und Medea (vgl. S. 172) etabliert wird. Diese schwesterliche Beziehung und die einstige Mutter-Tochter-Beziehung zwischen Medea und Glauke, die im Sinne von Irigaray die weibliche Genealogie stützen,<sup>2252</sup> kontrastieren mit der Beziehung zwischen Medea und Glauke bzw. zwischen Cassandra und Klytaimnestra in der tradierten Überlieferung, bei der die Frauen Abscheu füreinander empfinden zeigen<sup>2253</sup> oder gar zugunsten der Männer gegeneinander kämpfen.<sup>2254</sup> Die weibliche Gemeinschaft hingegen soll eine Festung gegen die männliche Unterdrückung bilden, wie Wolf es sich vorstellt:

Frauen fühlen sich heftig zueinander hingezogen und widersetzen sich der Anziehung nicht, die keine Vermittlung und Sanktionierung durch Männer braucht – wenn sie auch enge Bindungen und Liebesverhältnisse mit Männern nicht ausschließt. [...] eine andre Art Verbundenheit, eine andre Art Liebe. Als könnten sie, allein miteinander, mehr sie selbst sein; sich ungestörter finden, freier ihr Leben entwerfen – Entwürfe, die denen der Männer nicht gleichen werden.<sup>2255</sup>

Die zweite utopische Möglichkeit, die die Figur der Arethusa verkörpert, basiert auf einer potenziellen Akzeptanz der matriarchalen Elemente durch das Patriarchat, was von der Liebesbeziehung zwischen Arethusa und Leukon bestätigt wird. Zwar ist Arethusas Liebe zu zwei Männern für Leukon vor seinem patriarchalen Hintergrund schwer zu akzeptieren, aber er behält seine Liebe zu ihr sogar nach ihrem Tod (vgl. S. 223) und bewertet sie nie mit patriarchalen Maßstäben, nach denen die Frau ‚treu‘ sein soll. Seine Toleranz deutet auf die Versöhnungsmöglichkeit zwischen Matriarchat und Patriarchat hin, was hoffnungsvoll erscheint im Vergleich zur Ablehnung und Verachtung des kolchischen Matriarchats durch die korinthische Gesellschaft.<sup>2256</sup>

Aber wie die Skamander-Gemeinde in *Kassandra* wegen des Falls von Troia zugrunde geht, kann auch die Utopie von Oistros' Kreis das patriarchale Machtgefüge

<sup>2251</sup> Winkler, Tendenzen von Christa Wolfs mythologischem Erzählen vor und nach der Wende, S. 260.

<sup>2252</sup> Vgl. Kapitel 2.3.2.

<sup>2253</sup> Vgl. Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung. *Kassandra*, S. 41.

<sup>2254</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1.

<sup>2255</sup> Wolf, *Der Schatten eines Traumes*, S. 253.

<sup>2256</sup> Vgl. Kapitel 6.3.1, 6.3.4.

nicht überleben, das durch das Erdbeben und die Pest symbolisiert wird, die Georgopoulou als „metaphorisches Krankheitsbild“<sup>2257</sup> bezeichnet. Dass das schöne Haus von Oistros und Arethusa „durch das Erdbeben schwer beschädigt“ (S. 155) wird und Arethusa und der Alte schließlich an der Pest sterben (vgl. S. 206), deutet den Untergang der kleinen Utopie an. Das letzte Treffen von Oistros und Medea erinnert folglich auch an die letzte Szene von Cassandra und Aineias in *Kassandra*: In beiden Fällen geht es um die Entscheidung der Frau zur Selbstopferung und das diesbezügliche Verständnis des Mannes. Während Aineias seiner Geliebten noch anbietet, Troia mit ihm zu verlassen,<sup>2258</sup> versteht Oistros Medea zu gut, um ihr ein solches Angebot zu machen: „[E]r hat mich nicht noch einmal gebeten, mit ihm zu gehen. Er hatte verstanden, daß ich zu den Kindern mußte. Ich habe ihn seitdem nicht gesehen“ (S. 209). Der Verzicht auf Medeas Rettung deutet zugleich auf eine tiefe Verzweiflung und Resignation hin, die sich auch in der Selbstzerstörung von Oistros nach Medeas Verbannung widerspiegelt:

Oistros arbeitet wie ein Besessener in seiner Arbeitshöhle, in der er sich verbarrikadiert hat, in die er niemanden hineinflößt. Er vernachlässigt sich, wäscht sich nicht, läßt seinen Bart und sein rotes Haar wuchern, ißt kaum, [...] Er hat sich zur Unkenntlichkeit verändert. [...] Ich weiß nicht, was er aus seinem Stein herausholen will, das letzte Mal glaubte ich Andeutungen von Figuren in heftiger Umschlingung zu erkennen, Gliedmaßen in einer Art hoffnungslosem Kampf jeder gegen jeden, oder im Totenkampf. Man kann nicht fragen. Er arbeitet sich zu Tode. Das will er (S. 226).

Das Ende, sich bis ins Unkenntlich zu verändern und in einer ‚Höhle‘ zu leben, was auf eine Verwilderung und die Entfernung von der menschlichen Zivilisation hinweist, teilt Medea mit Oistros. Nach ihrer Verbannung muss sie mit ein paar Kolcherinnen in die Berge fliehen und ein hartes, primitives Leben führen:

Das Leben hier hat uns verändert. Die Höhle. Die gnadenlose Sonne im Sommer, die Kälte im Winter. Die Nahrung aus Flechten, Käfern, kleinem Getier, Ameisen. Wir sind die Schatten unserer früheren Jahre (S. 235).

Wie Oistros hat sie den „hoffnungslose[n] Kampf“ (S. 226) gegen das Patriarchat verloren, während sich ihre Oase von Leben, Liebe und Kunst in eine unendliche Wüste der Resignation außerhalb von Raum und Zeit verwandelt.<sup>2259</sup> Aus Medea der

---

<sup>2257</sup> Georgopoulou, Antiker Mythos in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinos *Das siebte Gewand*, S. 104.

<sup>2258</sup> Vgl. Wolf, *Kassandra*, S. 156-157.

<sup>2259</sup> Zum Kontrast zwischen Oase und Wüste vgl. Voss, Projektionsraum Mythos bei Christa Wolf, S. 226.

„guten Rat Wissenden“<sup>2260</sup> ist schließlich Medea „die Ratlose“<sup>2261</sup> geworden. Das Ende des Romans lässt sich natürlich auch gegenwartsbezogen interpretieren, indem Medeas Verzweiflung mit der „historischen Verzweiflung in der Nachwendezeit“<sup>2262</sup> und mit Wolfs eigenem Pessimismus nach dem Literaturstreit und dem IM-Skandal gleichgesetzt wird.<sup>2263</sup>

Außerdem befinden sich die Frauen bzw. die Töchter nach Helga W. Krafts Interpretation am Ende des Romans immer noch im Exil, während das von ihnen ersehnte, die weibliche Genealogie repräsentierende ‚motherland‘ nicht zu finden ist.<sup>2264</sup> Zwar haben Medea und Leukon im Roman mehrmals die Ohnmacht der Menschen gegenüber der geschichtlichen Tendenz dargestellt (vgl. z. B. S. 32, 103-104, 175-176, 182, 192, 223-224, 231), aber selten sind sie zu jener inneren Leere getrieben worden, die weder Hoffnung noch Furcht oder Schmerz enthält. Diese Leere erinnert erneut an die „leere[.] Mitte“<sup>2265</sup> in Müllers Medea-Trilogie, die nach Reinhold Münsters Deutung wie Wolfs Medea-Roman deutliche Spuren des europäischen Nihilismus enthält.<sup>2266</sup> Indem Medea wegen dieser Leere immun gegen die Außenwelt wird, bekommt sie Freiheit und erhebt sich über ihre Zeit und ihren Ort. In diesem Sinne lässt sich die Freiheit als jene ansehen, die man erst mit dem Ende des Daseins erlangen kann:

Wollen die Götter mich lehren, wieder an sie zu glauben. Da lach ich nur. Jetzt bin ich ihnen über. Wo sie mich auch abtasten mit ihren grausamen Organen, sie finden keine Spur von Hoffnung, keine Spur von Furcht an mir. Nichts nichts. Die Liebe ist zerschlagen, auch der Schmerz hört auf. Ich bin frei. Wunschlos horch ich auf die Leere, die mich ganz erfüllt (S. 235).

Die Leere des Nicht-Daseins lässt sich auch als Medeas ‚Tod‘ auf einer literarischen Ebene verstehen, denn bei ihrer Dämonisierung als böse Hexe und Kindsmörderin handelt es sich um die Tötung des realen Menschen zugunsten des patriarchalen Mythos.<sup>2267</sup> So ist der Ersatz des realen Menschen durch den Mythos in dem Moment vollendet, als Medea zu jener bösen Frau wird, die, wie Kirke es vorausgesehen hat, isoliert lebt und „nur noch fluchend am Ufer steh[t]“ (S. 110). Während in der

<sup>2260</sup> Luserke, „Ich berichte, was vorgefallen ist“, S. 475.

<sup>2261</sup> Ebd.

<sup>2262</sup> Paul, Schwierigkeiten mit der Dialektik, S. 238.

<sup>2263</sup> Vgl. Magenau, Christa Wolf. Eine Biographie, S. 401ff., 418ff.

<sup>2264</sup> Vgl. Kraft, Searching for a Motherland, S. 150, 161.

<sup>2265</sup> Müller, Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten, S. 79.

<sup>2266</sup> Vgl. Münster, Reinhold: Mythos und europäischer Nihilismus. Bertolt Brecht, Heiner Müller, Christa Wolf. In: Jordi/Marisa, Was bleibt?, S. 107-118, hier: S. 112, 116.

<sup>2267</sup> Vgl. Kapitel 2.2.1, 5.3.5.

tradierten Mythenversion der Fluch der Gesellschaft über das Individuum (Medea) beschrieben wird, geht der Fluch in Wolfs Variante in die umgekehrte Richtung: „Das Individuum verflucht die Gesellschaft“<sup>2268</sup>. Medeas Fluch, der einen biblischen Tonfall trägt<sup>2269</sup> und in gewissem Sinne als „Gottesurteil“<sup>2270</sup> zu betrachten ist, zeugt nach Ulrich Klingmann auch von ihrer Rückkehr zum mythischen, „übernatürlichen Ausdruck von Macht“<sup>2271</sup>; der Fluch soll „alle jene treffen, welche sich der Tradition der patriarchalen Macht verpflichten und ihr Heil in ihr zu finden glauben“<sup>2272</sup>. Fetscher betrachtet den Fluch folglich als eine „säkulare literarische Form des bösen Zaubers“<sup>2273</sup>, die dessen Gewalt beerbt. Darum bestätigt der Fluch erneut Medeas Deckungsgleichheit mit ihrem mythischen Bild, wobei die Nennung der Eigennamen an „deren mythisch-magische Evokationskraft“<sup>2274</sup> anknüpft:

Was bleibt mir. Sie verfluchen. Fluch über euch alle. Fluch besonders über euch: Akamas. Kreon. Agameda. Presbon. Ein gräßliches Leben komme über euch und ein elender Tod. Euer Geheil soll zum Himmel aufsteigen und soll ihn nicht rühren. Ich, Medea, verfluche euch (S. 236).

Medeas Frage „Was bleibt mir.“ (S. 236) wird in Bernd Balzers Interpretation mit Wolfs Erzählung *Was bleibt* verbunden, deren Titel wiederum auf ein Hölderlin-Zitat aus dem Gedicht *Andenken* hinweist: „Was bleibet aber, stiften die Dichter“<sup>2275</sup>. Balzer betrachtet das Ende des Romans als eine negative Antwort auf Medeas Frage, denn „nichts bleibt“<sup>2276</sup> außer der „Verfluchung der Welt“<sup>2277</sup>. Medeas Fluch zeigt auch, dass mit dem Scheitern der Utopie keine Möglichkeit mehr für die Versöhnung bzw. die Synthese besteht, die als Hoffnungsfunke auf eine alternative Zukunft in den Beziehungen zwischen Oistros und Medea, Leukon und Arethusa sowie Medea und Arethusa aufkeimt. Unter den primitiven Lebensbedingungen ist es selbst Medea nicht mehr möglich, bei ihrem ursprünglichen Humanitätsideal zu bleiben.<sup>2278</sup> Die

<sup>2268</sup> No ä, „Nur sie, Medea, könnte mir raten“, S. 115.

<sup>2269</sup> Vgl. Grünewald, *Wohin mit mir?*, S. 87.

<sup>2270</sup> Voss, *Projektionsraum Mythos bei Christa Wolf*, S. 229.

<sup>2271</sup> Klingmann, *Zur Problematik des Gegensatzes zwischen Macht und Leben in Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen*, S. 119.

<sup>2272</sup> Ebd.

<sup>2273</sup> Fetscher, *Opfer der Fremden. Zu Christa Wolfs Medea. Stimmen*, S. 42.

<sup>2274</sup> Rupp, *Weibliches Schreiben als Mythoskritik*, S. 320.

<sup>2275</sup> Vgl. Balzer, Bernd: *Haubentaucher und Heroinnen. Beobachtungen beim Wiederlesen von Günter Grass' Ein weites Feld und Christa Wolfs Medea*. In: Kunicki, Wojciech (Hrsg.): *Breslau und die Welt. Festschrift für Prof. Dr. Irena Swiatowska-Predota zum 65. Geburtstag*. Dresden: Neisse 2009, S. 49-59, hier: S. 51. Vgl. dazu auch Wolf, *Was bleibt*.

<sup>2276</sup> Ebd., S. 54.

<sup>2277</sup> Ebd.

<sup>2278</sup> Vgl. Beinssen-Hesse, *Christa Wolfs Medea. Stimmen und die Krise des Opferkults*, S. 196. Vgl. auch Kapitel

Zukunft präsentiert sich als eine „dionysische Welt“<sup>2279</sup> im Sinne Nietzsches, die durch die ewige Wiederkehr von „Tod, Schrecken und Verlusten“<sup>2280</sup> gekennzeichnet ist. Diese „Verkehrung utopischer Hoffnung in Resignation“<sup>2281</sup> drückt auch Leukon aus, indem er das Räderwerk der Geschichte bzw. der kollektiven Gewalt als unaufhaltsam beschreibt:

Woran ich mich halte, ist die Überzeugung, daß wir dem Gesetz nicht entgehen, das über uns genauso waltet wie über den Lauf der Gestirne. Was wir tun oder lassen, ändert nichts daran. [...] Was die Menschen treibt, ist stärker als jede Vernunft. [...] Ich sehe keinen Ausweg, der nicht ein Unheil wäre. Was ich sagen konnte, habe ich gesagt. Was geschehen ist, kann nicht ungeschehen gemacht werden. Was geschehen soll, ist lange ohne uns beschlossen. [...] Ich denke, da ist ein Räderwerk in Gang gesetzt, das niemand mehr aufhalten kann. Meine Arme sind erlahmt (S. 182).

In dieser Ausweglosigkeit<sup>2282</sup> gibt es scheinbar nur noch den Trost, eine Hoffnung in die unvorhersehbare Zukunft zu legen und zu glauben, dass auch das übermächtige Patriarchat eines Tages untergehen wird. Dies ähnelt einer Szene in *Kassandra*, in der die Protagonistin auf dem Weg zu ihrem Tod von einer schöneren, friedlicheren Zeit träumt. In der erhofften Zukunft besteht die Möglichkeit, dass die weibliche Genealogie als Alternative zum männlichen Patriarchat fortgeschrieben wird,<sup>2283</sup> d. h. „der Austritt aus der männlichen Geschichte wird durch den Entwurf einer weiblichen entgolten“<sup>2284</sup>, so wie Wolf mit dem Satz „Meine Füße gingen lieber aus der Zeit“<sup>2285</sup> den Austritt der Frauen aus der männlichen Geschichte ankündigt.<sup>2286</sup> Allerdings lässt sich Medeas *Kassandra*-Prophezeiung, „Korinth werde untergehen“ (S. 224), lässt sich kaum als realistische Hoffnung betrachten, sondern vielmehr als ein verzweifelter Fluch, der ohnmächtig gegenüber dem Machtgefüge erscheint wie auch alle anderen Formen von Medeas Widerstand. Während die Tatsache, dass *Kassandras* alternative Geschichte durch Wolfs Adaption von den heutigen Lesern durchaus stark rezipiert wird, als die zumindest in Teilen gelungene Verwirklichung von *Kassandras* Traum betrachtet werden kann, ist Medeas letzte Hoffnung bis in die Gegenwart hinein nicht

---

6.2.1.

<sup>2279</sup> Münster, *Mythos und europäischer Nihilismus*, S. 115.

<sup>2280</sup> Ebd.

<sup>2281</sup> Winkler, *Tendenzen von Christa Wolfs mythologischem Erzählen vor und nach der Wende*, S. 269.

<sup>2282</sup> Vgl. Klingmann, *Zur Problematik des Gegensatzes zwischen Macht und Leben in Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen**, S. 118.

<sup>2283</sup> Vgl. Wolf, *Kassandra*, S. 95. Vgl. dazu auch Siguan, *Von *Kassandra* zu *Medea*: Christa Wolf (2)*, S. 81: „[D]er einzige Hoffnungschimmer“ von *Kassandra* „ist die Möglichkeit, dass jemand aus ihr lernt. [...] In *Medea* wird diese Hoffnung nicht ausgesprochen.“ S. 83: „Während *Kassandra* ihre Geschichte noch in der Hoffnung erzählen kann, dass ihr jemand zuhört und daraus lernt, ist *Medea* schon weit davon entfernt.“

<sup>2284</sup> Weigel, *Vom Sehen zur Seherin*, S. 174.

<sup>2285</sup> Wolf, *Büchner-Preis-Rede*, S. 325.

<sup>2286</sup> Vgl. ebd., S. 323, 325.

umgesetzt, denn das patriarchale ‚Korinth‘ existiert noch immer. Das utopische Potenzial und der Glaube am „chronological progress in history“<sup>2287</sup> in *Kassandra* wird in *Medea* bezweifelt; hier ist die Geschichte

no longer a journey offering its subject endless possibilities and decisions. It is now a self-contained, finite and finished object, regarded and manipulated from outside. There is no suggestion of progress or decline between ages, nor of human agency within history. [...] The conviction that human beings can act to change the course of history has been lost; [...]”<sup>2288</sup>

Vor diesem Hintergrund kann Medea also nur das stumme ‚unschuldige Opfer‘ bleiben, das aber

frei war von innerem Zwiespalt. Weil der Riß nicht durch sie ging, sondern zwischen ihr und jenen klaffte, die sie verleumdet, verurteilt hatten, die sie durch die Stadt trieben, beschimpften und bespuckten. (S. 224)

Dies bedeutet, dass der einzige Trost für Medea nicht in der Hoffnung liegt, dass das Patriarchat untergehen wird, sondern in der Beibehaltung der „apriorische[n] Einheit ihres Selbst“<sup>2289</sup> bzw. ihrer „innere[n] Integrität“<sup>2290</sup> – der Roman beschreibt also keineswegs Medeas Spaltung, sondern vielmehr diejenige Korinths.<sup>2291</sup> Wie Heidi Grünewald formuliert, endet Medea „zwar als leidendes, aber nicht als gebrochenes Individuum“<sup>2292</sup>. Die integre Medea richtet somit auch an den heutigen Leser die Frage, ob er ihr wie die Korinther noch immer feindlich gesonnen ist, oder ob er nun offen für eine alternative Version der Geschichte ist. Falls dem so wäre, könnte die vom Mythos getötete Frau wahrscheinlich wiederbelebt werden, so dass die Resignation in Zukunft nicht fort dauern würde. Eben aus diesem Grund geht Martin Beyer davon aus, dass das Ende von Wolfs Romans keine absolute Resignation bedeutet, sondern sich auch als ein Aufruf an den heutigen Leser interpretieren lässt, die von Medea erhoffte Zeit und Welt zu erschaffen, die als „Zukunftsraum“<sup>2293</sup> mit

<sup>2287</sup> Bridge, Christa Wolf's *Kassandra and Medea*. Continuity and Change, S. 41.

<sup>2288</sup> Ebd., S. 42-43.

<sup>2289</sup> Westphal, Die Weiterentwicklung von Christa Wolfs Schreibkonzept in *Medea*. *Stimmen*, S. 235.

<sup>2290</sup> Lu, Eine andere Medea, S. 333.

<sup>2291</sup> Vgl. Paul, Schwierigkeiten mit der Dialektik, S. 231.

<sup>2292</sup> Grünewald, Wohin mit mir?, S. 88; Pinkerneil, Gespräche über Christa Wolf, S. 11: „Der Hauptzug ihres [Wolfs – Anmerkung der Verfasserin] Lebens und Schreibens ist sicher das Leiden an der Welt.“

<sup>2293</sup> Vgl. Beyer, Das System der Verkenntung, S. 166; vgl. auch Rupp, Weibliches Schreiben als Mythoskritik, S. 317: „Was Medea als fiktionale Figur nicht erreicht, sollen die Leser/innen in ihrer Vorstellungskraft ersinnen und umsetzen.“ Auch Marianne Hochgeschurz sieht in den Schlusssätzen „einen radikalen Neu-Anfang“ (Hochgeschurz, Marianne: Erwünschte Begegnung. Vorwort. In: Hochgeschurz, Christa Wolfs *Medea*, S. 5-8, hier: S. 5). Für sie regt Wolfs Medea „[n]icht zu Rück-Schritt [...] an, sondern zu Fort-Schritt“ (S. 8). Daniela A. Frickel versteht den Schluss des Romans ebenfalls als „Auftrag an den Leser zur Gestaltung einer



Hoffnung gelten soll: „Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort“ (S. 236). Die Schlusssätze des Romans erinnern an den Titel von Wolfs Roman *Kein Ort. Nirgends*;<sup>2294</sup> aber wie Klingmann konstatiert, geht die Reflexion am Ende des Romans „über die für Medea real zu denkende Situation hinaus“<sup>2295</sup> und „richtet sich auffordernd an den Rezipienten“<sup>2296</sup>, der eine Welt schaffen soll, „in der gelebt werden kann“<sup>2297</sup>. Auch Koskinas weist darauf hin, dass „[t]he awareness of hopelessness“<sup>2298</sup> am Ende des Romans paradoxerweise „produces hope“<sup>2299</sup>, was sich auch in Medeas Überleben widerspiegelt, das für Wolfs Hauptfiguren tatsächlich ungewöhnlich ist.<sup>2300</sup> Kaminski sieht in Medeas Hinwendung von „eine[r] Welt“<sup>2301</sup>, „eine[r] Zeit“<sup>2302</sup> zum „Zwischen-den-Welten-und-Zeiten“<sup>2303</sup> die Möglichkeit für einen dritten Weg neben der Dichotomie von vorwärts und rückwärts oder Bleiben und Nicht-Bleiben. In diesem „Zwischen-Feld“<sup>2304</sup> kann schließlich ein Raum für eine alternative, weibliche Mitschrift eröffnet werden.<sup>2305</sup> In diesem Sinne besteht wiederum eine Verbindung zwischen Wolfs Text und dem oben erwähnten Hölderlin-Zitat – sind es doch die ‚Dichter‘, die diesen zukunftsweisenden Zwischenraum mit einer neuen weiblichen Schreibweise füllen und so etwas Bleibendes stiften können.<sup>2306</sup>

## 6.5 Zwischenfazit

Der Schlüssel zu der Bewertung von Wolfs Medea-Adaption liegt meines Erachtens darin, zu definieren, ob ihr Rehabilitierungsversuch als *eine* Mythosvariante unter

---

Gesellschaft, die sich auf einen Rahmen verständig, innerhalb dessen der Anspruch auf Selbstverwirklichung des Individuums realisierbar ist“ (Frickel, Heinrich von Kleists *Penthesilea* und deren Fortschreibungen im Werk Christa Wolfs, S. 178).

<sup>2294</sup> Vgl. Lu, *Eine andere Medea*, S. 327; Riedel, *Iphigenie in Freiheit – Medea in Korinth*, S. 267.

<sup>2295</sup> Klingmann, *Zur Problematik des Gegensatzes zwischen Macht und Leben in Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen*, S. 128.

<sup>2296</sup> Ebd.

<sup>2297</sup> Ebd.

<sup>2298</sup> Koskinas, *Moments of Demythification in Christa Wolf's Cassandra and Medea*, S. 197.

<sup>2299</sup> Ebd.

<sup>2300</sup> Vgl. ebd., S. 196-197.

<sup>2301</sup> Kaminski, *Wende-Seismographien bei Christa Wolf*, S. 135.

<sup>2302</sup> Ebd.

<sup>2303</sup> Ebd.

<sup>2304</sup> Ebd.

<sup>2305</sup> Vgl. ebd., S. 134-135.

<sup>2306</sup> Vgl. Balzer, *Beobachtungen beim Wiederlesen von Günter Grass's Ein weites Feld und Christa Wolfs Medea*, S. 51-52. Zur Verbindung zwischen der Hölderlin-Zeile und Wolfs Text vgl. auch Scribner, *Christa Wolf and the Politics of Disavowal*, S. 74.

vielen anderen oder als *die* richtige Variante zu verstehen ist. Die Wahrheit scheint zwischen den beiden Polen zu liegen: Einerseits ist es der Autorin grundsätzlich gelungen, den Prozess der Mythisierung durch die patriarchale Manipulation plausibel zu beschreiben, so dass Medeas Verbrechen in der tradierten Überlieferung als Erfindung eines mörderischen Systems unter dem Einfluss des Sündenbockmechanismus enttarnt werden. Dieses System wird durch das scheinbar zivilisiertere Korinth vertreten, das in der Tat jedoch durch instrumentelle Vernunft, (Selbst-)Zerstörungstendenzen, politische Verfolgung, kulturelle Kolonisierung und eine Verdrängung der Schuldproblematik gekennzeichnet ist. Vor diesem Hintergrund erscheinen Medea und ihre Gleichgesinnten als Hoffnungsträger für eine alternative Zukunft außerhalb der männlichen Genealogie, da sie sich der Anpassung an das zerstörerische System verweigern und versuchen, eine Gegenwelt auf Basis eines Humanitätsideals zu etablieren. Andererseits haben die von Wolf intendierte Mehrstimmigkeit und die daraus resultierende Mehrdeutigkeit der Geschichte ihr Ziel nicht erreicht, denn alle Stimmen im Roman weisen auf eine einzige Wahrheit hin – eben jene von Medeas Schuldlosigkeit, obwohl diese Eindeutigkeit durch die subjektive Konstruktion der Wahrheit an mehreren Stellen gewissermaßen relativiert wird. Daher läuft Wolfs Adaption Gefahr, in ihrer Negation des patriarchalen Kanons zugleich eine ‚neue Medea‘ als die einzige richtige Mythenversion zu dogmatisieren. Bezüglich dieses Problems ist im Roman de facto keine Synthese zu finden, wohingegen die Autorin das angestrebte Vereinigungsideal des Männlichen und des Weiblichen trotz der resignierten und geschichtspessimistischen Haltung gegen Ende des Romans grundsätzlich erfolgreich darstellt.

## 7 Schlusswort

Das Ziel der vorliegenden Arbeit, die Mythosrezeption in den Medea-Adaptionen von Haas, Nick und Wolf aus einer feministischen Perspektive zu untersuchen, stützt sich vor allem auf die im Kapitel 2 vorgestellten Mythos- und Gendertheorien und den im Kapitel 3 gegebenen Überblick über die Entwicklung der Medea-Adaptionen von der Antike bis zur Gegenwart. Auf dieser theoretischen Grundlage wurden im Kapitel 4-6 Haas' Roman *Freispruch für Medea*, Nicks Erzählung *Medea, ein Monolog* und Wolfs Roman *Medea. Stimmen* analysiert, um die am Anfang der Arbeit gestellten Fragen nach der Mythosrezeption und -bearbeitung der Autorinnen unter dem Einfluss der feministischen Ansätze, nach ihren Bemühungen zur Fortschreibung der alternativen weiblichen Genealogie und nach dem Stellenwert ihrer Medea-Varianten in der Überlieferungsgeschichte des Mythos zu beantworten.

Im Kapitel 4 wurde zunächst eine Textanalyse von Haas' Medea-Roman vorgenommen, der nach den vier Lebensphasen der Protagonistin gegliedert ist: 1.) die durch das weibliche Unbewusste und die matriachale Geschichtslosigkeit gekennzeichnete kolchische Phase; 2.) die von Medeas Versuch der Anpassung an das griechische Patriarchat geprägte Kolchis-Korinth-Phase; 3.) die Athen-Phase, in der die Wandlung vom destruktiven Männerhass zum Erwachen und zur Suche nach der Versöhnung stattfindet; 4.) die Phase von Medeas Heimkehr nach Kolchis, die zugleich als Vollendung (der gescheiterten Assimilation) und Neuanfang (des Vereinigungsideals) betrachtet werden kann.

Bei der Beschreibung der ersten Phase, in der Medea sowohl körperlich als auch geistig in ihrer Kindheit verbleibt, setzt die Autorin Medeas Heimat Kolchis mit der matriachalen Gesellschaft gleich, die sich durch die Geschichtslosigkeit bzw. die ewige Gegenwart, den zyklischen Zeitfluss, das weibliche Unbewusste und das Einssein der Menschen mit der Natur auszeichnet. Als Symbol des Weiblichen spielt die kolchische Natur eine zentrale Rolle sowohl in der Schilderung von Kolchis als matriachaler Utopie als auch in Medeas Selbsterkenntnis; zugleich wird diese weibliche Färbung durch die wiederholte Erwähnung von matriachalen Symbolen wie Erde und Mond betont. Vor diesem Hintergrund ist Medeas Verbundenheit mit der Natur bzw. mit der Erde, die durch ihr Auftreten als Naturfreundin bestärkt wird, als Zeichen für ihre Identifizierung mit dem Weiblichen zu deuten, zu dem sie in ihrem späteren Leben zurückkehren wird. Als Vertreter des kolchischen Matriachats gelten

außerdem der Gärtner Leonidas, Medeas Amme Viviane und Medeas Großvater Helios. Mit ihrer Unveränderlichkeit und ihren beruhigenden Kräften auf der einen Seite und ihrer ewigen Bewegung und Wandlung auf der anderen Seite korrespondieren diese Figuren mit der kolchischen Natur und somit auch mit dem matriarchalen Zyklus des Lebens.<sup>2307</sup>

Medea erhält ihre Kraft zum Bewegen und Fortleben ebenfalls von der Bewegung der kolchischen Natur, die sie zur ersten inneren Wandlung in ihrem Leben veranlasst – der Etablierung ihrer weiblichen Identität. Dies lässt sich auf Medeas Naturerfahrungen zurückführen, bei denen ihr Körper zum ersten Mal die Kraft der Natur wahrnimmt. Der enge Kontakt von Medeas Körper mit der Erde und dem Regenwasser, welche nach feministischer Sichtweise als Symbol des Lebens und der Fruchtbarkeit gelten, erzeugt in ihr das Gefühl, zu ihrem Wesen zurückzukehren und ihr weibliches Ich zu erkennen. Dies entspricht auch den Ansätzen der feministischen Theoretikerinnen, denen zufolge eine Verbindung zwischen dem weiblichen Körper, der Natur und der weiblichen Sprache bzw. Identität notwendig ist.<sup>2308</sup> Auf der Grundlage der Naturerfahrungen etabliert Medea ihr weibliches Selbstbewusstsein und nimmt weibliche Elemente wie die Erde bzw. die Natur als festen Bestandteil in ihrer Identität auf. Dies unterscheidet sie von ihrer Stiefmutter Idyia, die zwar einerseits ebenfalls matriarchale Züge besitzt, andererseits jedoch durch ihre Ablehnung der weiblichen Identität sowie Entfremdung von der Natur geprägt ist und daher nicht als Vertreterin des kolchischen Matriarchats zu betrachten ist. Die Ambivalenz dieser Figur widerspricht dem utopischen Zustand des kolchischen Matriarchats und lässt sich vielmehr als eine isolierte Erscheinung im Roman ansehen.<sup>2309</sup>

Diese Ambivalenz tritt auch bei der Protagonistin selbst in Erscheinung, als sie aufgrund ihrer Heilkräfte sowohl als Heilerin als auch als Hexe angesehen wird. Einerseits sind Medeas Heilkräfte eng mit dem weiblichen Unbewussten und der Natur verbunden, andererseits markieren sie den Anfang von Medeas (Selbst-)Entfremdung und ihrer Instrumentalisierung der Natur, da die naturhaften Kräfte im Heilprozess einem praktischen Zweck dienen. In diesem Sinne bedeutet Medeas Zauber zugleich die Entzauberung der Natur. Die

---

<sup>2307</sup> Vgl. Kapitel 4.1.1.

<sup>2308</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3, 2.3.1.

<sup>2309</sup> Vgl. Kapitel 4.1.2.

(Selbst-)Instrumentalisierung Medeas wird verstärkt durch die Behandlung ihres Vaters Aietes, welcher nach seinem Gichtanfall zu den krankhaften und gebrochenen Männerfiguren im Roman gehört. Zwar nimmt Medea ihm gegenüber die weibliche Rolle als Hüterin des Lebens und der Blutsbande ein, aber ihre Anwendung der Naturkräfte zur Heilung symbolisiert gleichzeitig deren Instrumentalisierung und Medeas Abkehr vom weiblichen Unbewussten zum männlichen Bewussten. Zur Instrumentalisierung der weiblichen Heilkräfte tragen auch die Männer – vor allem Aietes – bei, indem sie Medea als Hexe und somit als eine den Männern unheimliche und bedrohliche Frau betrachten. Dadurch zerstören sie die Vater-Tochter-Beziehung bzw. die Mann-Frau-Kommunikation zwischen Aietes und Medea und machen die Protagonistin zum Objekt und Opfer. Als Medea im späteren Romanverlauf mit ihrer Zauberkraft selbst Opfer fordert (Versuchstiere und Menschen wie Theseus) und die Naturkräfte zur Gewaltverübung und zum Töten benutzt, wird ihre Verbindung mit der Natur weiter beschädigt, was schließlich zum Verlust ihrer Heilkräfte führt. Im Prozess der (Selbst-)Instrumentalisierung ist Medea also in Haas' Augen – wie auch bei ihren übrigen Taten – sowohl Opfer als auch Täterin.<sup>2310</sup>

Medeas Tante Kirke wird ebenfalls aus einer modernen Sichtweise umgestaltet: Zwar werden mythische Färbung und die göttlichen Züge bei dieser Figur teilweise beibehalten, aber sie wird zu einer Repräsentantin des radikalen Männerhasses und der weiblichen Destruktivität gemacht. Ebenso wie Medea als Hexe dämonisiert, steht Kirke anfangs mit Medea wegen der gemeinsamen Naturverbundenheit in einer freundschaftlichen Beziehung; diese wird jedoch nach Medeas Anpassung an das patriarchale Wertesystem und ihrem Streben nach einer zwischengeschlechtlichen Versöhnung gebrochen, denn Kirke hält kompromisslos an der Überlegenheit der Weiblichkeit fest. Ihr Wohnort, die Insel Aiaia, ist nach ihrer Überzeugung einerseits als matriachale Utopie voller naturhafter Elemente gestaltet, andererseits aber als eine Anti-Utopie auf Basis einer geschlechtlichen Dichotomie, wo Frauen absolute Dominanz genießen und Männer in Unterdrückung leben müssen. Es handelt sich dabei also lediglich um einen Rollentausch zwischen Mann und Frau bzw. um ein Spiegelbild der patriarchalen Welt. Kirkes radikalierter Männerhass, der auf ihre gescheiterte Beziehung mit Odysseus zurückzuführen ist, wird unvernünftig auf alle Männer projiziert, so dass Jason und Medeas Sohn Medos von ihr als bloße

---

<sup>2310</sup> Vgl. Kapitel 4.1.3.

Inkarnation der griechischen Männerwelt betrachtet werden. Die mögliche Lösung dieses zerstörerischen Hasses liegt bei Kirkes Söhnen, denen das dualistische Modell zwischen den Geschlechtern fremd ist.<sup>2311</sup>

Am Anfang von Medeas zweiter Lebensphase steht die Konfrontation zwischen der kolchischen matriarchalen Kultur und der griechischen patriarchalen Kultur. Die Werte des griechischen Patriarchats wie Zielstrebigkeit, Machtgier und Eroberungsdrang werden von den Argonauten verkörpert, deren Legende vom Goldenen Vlies von der Autorin durch dunkle Motive wie Machtanspruch und finanzielles Interesse entmythisiert werden. Ihre Taten des klassischen Heldentums werden dementsprechend auch als räuberische und koloniasatorische Verbrechen enthüllt und damit entheroisiert. Auf diese Weise stellt die Autorin die dominante männliche Geschichte infrage und bietet Spielraum für eine weibliche Alternative. Bei der Ankunft der Argonauten in Kolchis und ihrer Begegnung mit den Kolchern weist Haas auf typisierte Merkmale der griechischen bzw. patriarchalen und kolchischen bzw. matriarchalen Gruppe hin: Die erstere ist geprägt von Zielstrebigkeit, Machtkalkül, Gewalttätigkeit, trügerischer Planung, Angst vor dem Unbekannten bzw. Unbewussten, Unterwerfungsdrang, Entfremdung von der Natur, einem Mangel an körperlicher und sprachlicher Kommunikation, kultureller Arroganz, Engstirnigkeit und Intoleranz, wohingegen die letztere sich durch Geschichtslosigkeit, mangelndes Interesse an Macht, eine friedliche Koexistenz mit der Natur, Freundlichkeit, engen Kontakt zwischen dem menschlichen Körper und der Natur, körperliche und sprachliche Kommunikation sowie einen Mangel an Angriffslust auszeichnet. Die Kennzeichen der kolchischen Gruppe weisen mit ihren weiblichen Zügen – z. B. der Körpersprache als weiblicher Sprache – auf die utopische matriarchale Tradition des Landes hin, während der Sieg des griechischen Patriarchats über das kolchische Matriarchat bzw. Jason über Medea bereits seit ihrer ersten Begegnung vorbestimmt ist.<sup>2312</sup>

Die Beziehung zwischen Medea und Jason erweist sich bei Haas als ein Gleichgewicht zwischen Machtkalkül und Liebe, bei der die körperliche Anziehung eine größere Rolle spielt als die geistige Kommunikation. Der zweckrationale Jason benutzt Medea für sein eigenes Ziel (das Erlangen des Goldenen Vlieses), während Medea im Zuge ihrer Selbstentfremdung ebenfalls ein Machtkalkül entwickelt, um

---

<sup>2311</sup> Vgl. Kapitel 4.1.4.

<sup>2312</sup> Vgl. Kapitel 4.2.1.

ihre und Jasons Interessen zu schützen. Sie instrumentalisiert etwa ihren Vater für Jasons Zwecke und benutzt Jason wiederum für ihren eigenen Zweck (indem sie die Eheschließung als Voraussetzung für ihre Mithilfe einfordert). Weiterhin instrumentalisiert sie auch die Natur für das Erringen des Vlieses, das seine mythischen Züge bei Haas größtenteils beibehält, und hilft in diesem Prozess der Kultur gegen die Natur bzw. gegen die archaische Kraft des Mythos, die durch die mythischen Schutztiere des Vlieses verkörpert wird. Zeitgleich zu dieser (Selbst-)Instrumentalisierung beginnt Medea auch mit der Anpassung an die griechischen Werte und dem Verzicht auf die eigene Identität, indem sie die griechischen Sitten bedenkenlos nachahmt. Dabei übersieht sie jedoch die Kluft zwischen Ost und West bzw. zwischen Mann und Frau, die für sie als ‚barbarische Frau‘ schwer zu überwinden ist. Für Jason ist sie zugleich ein Mittel zur Macht und das Objekt seiner Liebe. Bemerkenswert ist außerdem das Mythisierungsprozess der Geschichte um das Vlies, der sowohl von Haas als auch von Nick und Wolf aufgegriffen wird. Indem Jason zum Helden der Geschichte gemacht und die Schlüsselwirkung Medeas ignoriert wird, vergrößert sich die Diskrepanz zwischen Mythos und Wahrheit, weshalb das Weibliche in der männlichen Heldengeschichte vollends verdrängt und verleugnet wird. Mit Medeas Anpassungsversuchen beginnt auch ihr (Um-)Weg zur Gruppe der „schweigsamen Frauen“<sup>2313</sup>, die innerhalb des männlichen Patriarchats keine eigene Stimme haben.

Was die Problematik der Schuld betrifft, spricht die Autorin Medea von der Ermordung von Apsyrtos und Pelias frei, allerdings nicht durch die gänzliche Entfernung der Taten aus dem Roman, sondern durch die Verlagerung der Verantwortung auf Jason und die patriarchale Gesellschaft, die Medea als Mittel zum Zweck instrumentalisiert. Einerseits begeht Medea in beiden Fällen die Bluttaten aus eigenem Willen, tritt damit aus der weiblichen Rolle als Hüterin des Lebens und der Blutbande heraus und rückt hin zu einer weiblichen Destruktivität. In dieser Hinsicht ist sie von ihrer Schuld nicht freizusprechen. Andererseits unterstreicht Haas jedoch den patriarchalen Einfluss auf Medea, unter dessen Wirkung Medea ihre eigene weibliche Identität teilweise aufgibt, einen Teil von Jasons Identität übernimmt und somit die männliche Neigung zur Gewalt und Zerstörung über ihr Gewissen siegen lässt. Durch diese bedingungs- und bedenkenlose Hingabe an den Mann wird

---

<sup>2313</sup> Vgl. Kapitel 4.2.2.

das Schuldgefühl der Frau verdrängt, so dass sie in einen „Zustand der Unzurechnungsfähigkeit“<sup>2314</sup> gerät. Nach Haas' Ansicht führt also die völlige Abhängigkeit der Frau vom Mann zu deren Selbstentwertung, zum Verlust des eigenen Wertesystems und zu ihrer Objektivierung durch den Mann. Die Verdrängung der Schuld endet erst mit dem Scheitern von Medeas Ehe, dass sie schließlich ihre Opferrolle erkennen lässt. Aber sogar in diesem Zustand benutzt Medea Jasons Schuld als Vorwand, um ihre eigene Verantwortung zu reduzieren. In dieser Hinsicht muss Medeas Freispruch von beiden Bluttaten als unvollständig, vereinfacht und fehlerhaft gelten.<sup>2315</sup>

Medeas Erlebnis in Korinth lässt sich als die von Haas als feministisch typisierte Wandlung von der Assimilation zum Widerstand beschreiben. Korinth verfügt über die Struktur einer typischen patriarchalen Gesellschaft, zu deren Merkmalen die Abtrennung, die Hierarchie sowie der Ausschluss der Frauen aus dem öffentlichen Leben gehören. Die im Harem wohnenden griechischen Frauen werden als Puppenfiguren gestaltet, die ein abhängiges und domestiziertes Leben führen, sich freiwillig der männlichen Dominanz unterwerfen, keinen Kontakt zur Natur oder zur Außenwelt haben und sich ihrem weiblichen Selbst nicht bewusst sind. Bei ihrem Versuch, die traditionelle weibliche Rolle als Anhängsel des Mannes zu übernehmen und die Haremsfrauen nachzuahmen, wird ihr Identitätsverlust und ihre Anpassung an das patriarchale Wertesystem vertieft. Da sie aber äußerlich und innerlich eine Fremde in Korinth bleibt, bleibt ihre Assimilation wie in anderen Medea-Fassungen ohne Erfolg. Nach ihrer Wandlung zum Widerstand versucht Medea einerseits, durch einen Rauschzustand die Verbindung zwischen den Haremsfrauen und ihrem Körper herzustellen, was zum Erwachen des weiblichen Bewusstseins und zur Etablierung einer solidarischen Frauengemeinschaft führt. Andererseits nehmen die Frauen auch Kontakt mit der Natur auf und treten vom privaten Leben ins öffentliche Leben, so dass eine weibliche Autonomie erreicht werden kann. Als Höhepunkt jener weiblichen Emanzipation gilt das Demeter-Fest, bei dem die Prozession der Frauen als „feministischer Demonstrationmarsch“<sup>2316</sup> bezeichnet wird. Dabei werden die Einheit zwischen weiblichem Körper und Natur sowie die Rolle der Demeter bzw. jeder Frau als lebensspendende Göttin betont. Allerdings beweist die Auflösung der

---

<sup>2314</sup> Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 284.

<sup>2315</sup> Vgl. Kapitel 4.2.3.

<sup>2316</sup> Steskal, Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 286.



Frauengemeinschaft und die Rückkehr der Frauen ins abhängige Leben unmittelbar nach Medeas Flucht Haas' pessimistische Haltung gegenüber den Schwierigkeiten der Etablierung und Beibehaltung einer weiblichen Autonomie.<sup>2317</sup>

Medeas Abtreibung ihres Kindes gilt als eines der Schlüsselemente von Haas' Mythosumschreibung. Die Macht des griechischen Patriarchats, das von Jason verkörpert wird, zeigt sich hauptsächlich in 1.) der Instrumentalisierung und dem Verrat an der Frau, 2.) dem Führen des Krieges als Zerstörungsmaschinerie und 3.) der Betrachtung der Nachkommen als Garantie der Weitergabe der männlichen Macht. In Bezug auf den ersten Aspekt ist besonders Jasons Untreue an Medea durch seine Beziehung mit der Hetäre Aspasia von Interesse, die als patriarchalisierte Frau die Männer als Machtobjekte instrumentalisiert und dadurch zur Verfestigung der männlichen Herrschaft beiträgt. Der zweite Aspekt, nämlich der männliche Drang nach Krieg und Zerstörung, zeigt sich in Jasons Krieg gegen Argos, in dem die griechischen Männer als kriegerische Gemeinschaft und apathische Maschinerie fungieren. Nicht nur definieren sich die Männer durch die Unterwerfung und Vernichtung der schwächeren Völker, auch die assimilierten Frauen unterstützen den Krieg durch ihr Loblied der Gewalt und werden dadurch zu Mitschreiberinnen der männlichen Genealogie und Beihelferinnen des Kreislaufs der Gewalt. Gemäß dem dritten herausgearbeiteten Aspekt, der Vererbung der männlichen Macht, ist Medeas Kind für Jason einerseits ein Mittel zur Entmachtung der Frau und zum Zurückfinden zu seiner eigenen Identität, andererseits bildet es die Voraussetzung dafür, die Fortdauer der männlichen Herrschaft zu sichern. In diesem Zusammenhang erkennt Medea durch das Nachdenken über ihre eigene Opfer-Täter-Rolle im patriarchalen System, dass auch ihr noch ungeborenes Kind entweder ein Duplikat seines Vaters (also ein Täter) oder aber ein Außenseiter imkorinthischen Patriarchat (also ein Opfer) werden müsste und daher keine Zukunft hätte. Ihre Entscheidung zur Abtreibung des Kindes symbolisiert also ihre Abwendung vom Kreislauf der Gewalt, von Anpassung und Identitätsverlust, von jeglicher Zukunft in der patriarchalen Ordnung und damit auch ihren Versuch des Austritts aus der männlichen Genealogie. Die durch die Verflechtung von Subjektivität und Objektivität, von Traum und Wirklichkeit gekennzeichnete Abtreibungsszene ist zudem als ein wirkungsvolles Beispiel des weiblichen Schreibens zu betrachten.<sup>2318</sup>

---

<sup>2317</sup> Vgl. Kapitel 4.2.4.

<sup>2318</sup> Vgl. Kapitel 4.2.5.

Medeas Suche nach einer neuen Lebensweise infolge ihrer Flucht aus Korinth, die sich mit der Schilderung in Nicks Medea-Erzählung deckt, ist zunächst erfolglos, da Medea durch die Ermordung von Kreusa und Kreon bereits anfängt, die destruktive Handlungsweise der patriarchalen Welt nachzuahmen. Die mit ihrer körperlichen und geistigen Unreife als Puppe der Männer gestaltete Kreusa wird zur Projektionsfläche von Medeas Hass gegen sich selbst, die als Helferin des Patriarchats fungiert hat. Dieser Schritt bedeutet die Zerstörung der weiblichen Solidarität und den Anfang von Medeas Verinnerlichung des Zerstörungsmodells und des Täter/Opfer- bzw. Sieger/Verlierer-Dualismus. Dieser Irrweg ist wiederum auf das Scheitern ihrer Liebesutopie zurückzuführen, die durch eine völlige Hingabe an den Mann gekennzeichnet ist. An der Figur des Herakles, der zum Opfer der weiblichen Machtgier der Hera geworden ist und daher als das Spiegelbild Medeas gelten kann, zeigt sich, dass Frauen genauso zerstörerisch wie Männer sein können und nicht unbedingt die Opferrolle einnehmen, dass also auch die weibliche Macht ihre dunklen Seiten hat. Mit ihrer Wandlung zur radikalen Männerhasserin – einer zweiten Kirke – und ihrem Plan, die Untaten der Männer durch deren Instrumentalisierung und letzte Zerstörung zu rächen, wird Medea zu einem Teil des Kreislaufs der Gewalt. Ihr zum Opfer fällt König Aigeus, den Medea als bloßes Objekt für ihre Zwecke instrumentalisiert und nur aus Kalkül heiratet. Da Aigeus Medea allerdings auch nur als Gebärmachine betrachtet, handelte es sich bei ihrer Ehe um eine gegenseitige Ausnutzung. Erst Medeas Sohn Medos erweckt die Hoffnung auf eine Versöhnung zwischen dem männlichen und dem weiblichen Prinzip, was Medeas Vernichtungsdrang schließlich ein Ende setzt.<sup>2319</sup>

Medos lässt sich als Hoffnungsträger im Roman ansehen, der die Kraft der Konstruktivität und das Streben nach einer helleren Zukunft symbolisiert. In seiner Erziehung vereinigen sich das weibliche und das männliche Muster. Medeas Erziehungsweise ist durch die Hervorhebung der Naturverbundenheit, des weiblichen Unbewussten und der Mündlichkeit geprägt, was das Zurückfinden zu ihrer verlorenen weiblichen Identität und ihre Neigung zur matriarchalen Kultur verdeutlicht. Im Unterschied dazu ist Aigeus' Erziehungsweise durch eine Bevorzugung der Schriftlichkeit und der mathematischen Kalkulation gekennzeichnet. Obwohl in diesem Kontrast eine stereotype Dualisierung von Mann = Vernunft und

---

<sup>2319</sup> Vgl. Kapitel 4.3.1.

Frau = Gefühl zu sehen ist, weist die doppelte Erziehung Medos' zugleich auf die Möglichkeit hin, die männlichen und die weiblichen Elemente zu vereinen, was sich auch in Medos Neigung zur Androgynität zeigt. Da Medos wie Medea die Mündlichkeit bevorzugt, ist in ihm auch die Tendenz angelegt, sich von der dogmatisierten, durch die männliche Herrschaft entstellte Version des Mythos abzuwenden und zur früheren, variantenreicheren Schicht des Mythos zurückzukehren. Mit ihrer Entscheidung, Medos zur Liebesfähigkeit zu erziehen statt aus ihm einen Helden zu machen, befreit Medea sich vom patriarchalen Modell und tritt in eine offene, alternative Zukunft ein.<sup>2320</sup>

Die letzte Phase des Romans, in der Medea nach Kolchis zurückkehrt, ist in diesem Sinne als Neuanfang zu interpretieren. Medeas lange Suche nach der Möglichkeit einer Vereinigung des weiblichen und des männlichen Prinzips, die erst durch Medos von Erfolg gekrönt ist, wird von vielerlei negativen Elementen wie ihrem zwischenzeitlichen Identitätsverlust und ihrer vorläufigen Resignation begleitet. Ihre Heimkehr nach Kolchis, wo oppositionelle Momente wie Sonne und Mond, Tag und Nacht zu einer harmonischen Ganzheit vereinigt werden, ermöglicht die Wiederherstellung von Medeas Verbindung mit dem Matriarchat, der Natur und ihrer weiblichen Identität. Die Heimkehr ist nicht als Medeas einfache Rückkehr in die Vergangenheit zu verstehen, sondern vielmehr als Fortschritt nach einer Aufarbeitung der Vergangenheit, denn durch die Hinzufügung der männlichen bzw. patriarchalen Spuren, die sowohl positive als auch negative Auswirkungen haben, zeichnet sich Medea nun durch eine Mischung von Unbewusstem und Bewusstem, Gefühlen und Vernunft bzw. von Kolchischem und Griechischem aus. Zwar leidet sie unter dem Verlust ihrer ursprünglichen Identität, die mit dem Verlust ihrer Heilkräfte einhergeht und sie zu einer Grenzfigur zwischen zwei Welten macht, aber sie erkennt dabei allmählich die Bedeutsamkeit von Mäßigungen, Mittelwegen und Kompromissen, was zur Herausbildung einer neuen, versöhnlichen Identität führen kann. Dadurch distanziert Medea sich vom Teufelskreis des Hasses und findet Frieden in der Versöhnung und der Liebe. Wie vorher dargelegt, wird Medos durch seine Androgynität zum Symbol jener zwischengeschlechtlichen Versöhnung. Wie auch Medea spürt Medos bei seiner ersten Naturerfahrung in Kolchis eine Verbindung zwischen dem menschlichen Körper und der Natur. Dies steht allerdings für ihn in

---

<sup>2320</sup> Vgl. Kapitel 4.3.2.

einem Gleichgewicht mit den griechischen, männlichen Elementen und verhindert somit sowohl eine männliche als auch eine weibliche Destruktivität bzw. eine (Selbst-)Entfremdung. Auf die androgyne, konstruktive Figur des Medos projiziert die Autorin also ihre Hoffnung auf eine utopische Zukunft, in der eine zwischengeschlechtliche Versöhnung möglich ist.<sup>2321</sup>

Das Kapitel 5 setzte sich mit Nicks Erzählung *Medea, ein Monolog* auseinander, die „genau an jenem Punkt ein[setzt], an dem der überlieferte Mythos aufhört“<sup>2322</sup>. Daher gilt die Nicksche Medea-Adaption zugleich als Umschreibung (also als mythisierte Vergangenheit) und Fortschreibung (also als Zukunft) des Mythos. Zwar behauptet die Autorin, kein Interesse an feministischen Theorien oder einer weiblichen Ästhetik bzw. weiblicher Sprache zu haben,<sup>2323</sup> dennoch lassen sich in ihrer Erzählung deutliche Einflüsse der Matriarchatstheorie und somit ein großer Spielraum für feministische Interpretationen finden. Außerdem ist die Erzählung vor dem Hintergrund von Nicks weiteren beiden weiblichen Mythosadaptionen und ihrer Auseinandersetzung mit jüdischen und griechischen Mythen bzw. der jüdischen Religion zu analysieren. Die Protagonistin durchläuft eine Anti-Odyssee bzw. eine Anti-Argonautenfahrt vom männlichen zum weiblichen Prinzip. Trotz Nicks Anspruch auf eine Archaisierung der Handlung sind Projektionen aus der Gegenwart in der Erzählung zu finden. Beispielsweise gilt die von Prometheus symbolisierte Technisierung und seine instrumentelle Vernunft als Projektionsfläche für Nicks Zivilisationskritik an der aufklärerischen Moderne.

Nicks Medea, die als Bindeglied zwischen den Figuren Prometheus und Chiron fungiert, macht in der Erzählung eine Reise vom ersteren zum letzteren, die als Symbol des patriarchalen bzw. des matriarchalen Zeitalters gelten. Medeas Hinwendung von Prometheus zu Chiron weist auf ihre Abkehr vom patriarchalen Reich hin zur matriarchalen Utopie hin; jedoch symbolisieren Chirons Tod und Prometheus' Befreiung zugleich gegenläufig dazu die Zeitenwende vom matriarchalen zum patriarchalen Zeitalter. Prometheus verkörpert den Unsterblichkeitsanspruch, den Fortschrittswahn und die Maßlosigkeit des technischen Zeitalters sowie den Teufelskreis des ewigen Kampfs und ewigen Leidens der Menschen in der patriarchalen Ordnung. Seine Identifikation mit dem männlichen

---

<sup>2321</sup> Vgl. Kapitel 4.4.

<sup>2322</sup> Nick, *Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos*, S. 53.

<sup>2323</sup> Vgl. ebd., S. 52-53, 56.

Prinzip zeigt sich vor allem in 1.) seiner Kampfeslust und seiner Gewaltbereitschaft und 2.) seinem unersättlichen Wunsch nach Unsterblichkeit. Während das der Menschheit von Prometheus gebrachte Feuer als Symbol von Krieg und Gewalt umgedeutet wird, symbolisiert seine Freilassung gegen Ende der Erzählung das Freisetzen des Zerstörungswahns und der Gewalttätigkeit der Menschheit im Zuge der Patriarchalisierung bzw. der Industrialisierung. Sein Unsterblichkeitswunsch unterscheidet sich dabei wesentlich von Medeas bzw. Nicks Anschauung, dass ein ewiges Leben auch ein ewiges Leiden bedeutet.<sup>2324</sup>

Die Figur des Herakles ist ebenfalls ein Bindeglied zwischen Prometheus und Chiron bzw. zwischen den beiden Zeitaltern; er ist jedoch als Gegenpart zu Medea konzipiert, denn er passt sich der patriarchalen olympischen Ordnung an und trägt mit aller Kraft zu deren Aufschwung bei. Sein Pfeil, mit dem er Chiron verletzt, den Adler erschießt und Prometheus befreit, fungiert als Mittel der Gewalt bzw. als Instrument, das der Menschheit ins technische Zeitalter verhilft.

Der Kentaur Chiron, der mit seiner Gestalt als Mischwesen von Mensch und Pferd als Einheit von Natur und Kultur bzw. von Gefühl und Vernunft zu verstehen ist, gilt als Gegenbild von Prometheus, da er sich durch matriachale Züge wie seine Naturverbundenheit, seine Heilkräfte und sein Desinteresse an der Unsterblichkeit auszeichnet. Vor dem Hintergrund seines Heilvermögens erscheint es fast ironisch, dass einer seiner Schüler der blutrünstige Achilleus ist. Dies deutet bereits die Zeitenwende an, bei der die konstruktiven, friedfertigen Elemente von den destruktiven, gewalttätigen ersetzt werden. An Chirons Wohnort, der als schöne, aber vergängliche Utopie der Humanität und Harmonie beschrieben wird, lässt sich das Einssein der Menschen mit der Natur, der Ganzheitsgedanke und die Bedeutung der Kunst beobachten. Ein wesentliches Kennzeichen von Chirons Utopie ist die dort herrschende Zeitlosigkeit, die ebenfalls auf das Matriarchat hinweist. In Chirons Tod manifestiert sich nicht nur der unvermeidbare Übergang vom harmonischen matriachalen zum maßlosen patriarchalen Zeitalter, sondern auch Nicks Zivilisationskritik und ihr Misstrauen gegenüber dem technischen Zeitalter. In Nicks Erzählung ist eine Koexistenz von Chiron und Prometheus, also von Matriarchat und Patriarchat, unmöglich, da Prometheus' Befreiung erst durch Chirons freiwilligen Tod bzw. durch die Entmachtung des Weiblichen ermöglicht wird; dieser Wende steht

---

<sup>2324</sup> Vgl. ebd., S. 47.

Medea völlig ohnmächtig gegenüber. Der wichtigste Unterschied zwischen Chiron und Prometheus liegt in ihrer unterschiedlichen Haltung zur Unsterblichkeit: Den Tod als Gnade betrachtend, kehrt Chiron nach seinem Tod in die Natur zurück, hinterlässt keine Spuren auf der Welt und verzichtet dadurch sowohl physisch als auch geistig auf die Unsterblichkeit. Bei der Beschreibung seines Todes wie auch an anderen Stellen der Erzählung verwendet die Autorin eine Schreibweise, die als weiblich bezeichnet werden kann. Beispiele dafür sind die surrealistischen Szenen, die fragmentarische Form der Erzählung und ihr offener Schluss, da Medea sich nach Chirons Tod entscheidet, trotz ihrer Lebensmüdigkeit fortzureisen.<sup>2325</sup>

In Nicks Erzählung werden der Medea-Mythos und die Argonautensage in mehreren Aspekten umgeschrieben. Medeas Rehabilitierung erfolgt erstens durch die Darstellung von Medeas Bluttaten als bloße Gerüchte und gewollte Dämonisierung, zweitens durch die Beseitigung von Medeas Kerneigenschaften aus der tradierten Version, d. h. ihrer Rachsucht und Maßlosigkeit. Der Mechanismus der Mythisierung und Dämonisierung wird durch eine ‚weibliche‘ Variante der Geschichte offengelegt, in der Medea von ihrem angeblichen Mord an Absyrtos, Pelias, Kräusa und ihren Kindern freigesprochen wird. Die Ursache für die Mythisierung Medeas sieht Nick in der Angst der Menschen vor dem Fremden und vor dem Tod. Sowohl Medea als auch die Kentauren werden als Fremde von der Massenidentität des iolkischen Volkes abgegrenzt und zu Angstobjekten gemacht; in diesem Prozess wird die reale Person Medea durch ein entstelltes mythisches Bild ersetzt. Für die Mythisierung und Dämonisierung sind allerdings nicht nur die Männer, sondern auch die patriarchalisierten Frauen mit ihrem Fremdenhass und ihrer Feindseligkeit gegen das eigene Geschlecht verantwortlich. Dabei trennt die Autorin das biologische *sex* vom soziologischen *gender* und vermeidet so eine plakative Etikettierung ihrer Figuren nach deren Geschlecht.

Neben Medea wird auch Iason umgestaltet, und zwar, indem er als unfähiger Feigling entheroisiert wird, dessen Leistung völlig von Medea abhängig ist. In Nicks alternativer Version der Geschichte um das Goldene Vlies werden die traditionellen Geschlechterrollen also umgekehrt; Iason wird das Kernelement des klassischen Heldentums geraubt. Der Mechanismus der Mythisierung wird auch an dieser Stelle aufgedeckt, und zwar durch die Beschreibung von Iasons Erfindung eines

---

<sup>2325</sup> Vgl. Kapitel 5.1.

Heldenmythos um das Vlies, in dem Medeas Beitrag verleugnet wird. In ähnlicher Weise entheroisiert werden auch die Argonauten, die in Medeas Rückblende als Gruppe von Feiglingen erscheinen, die hinter dem mythischen Glanz vermeintlichen Heldentums von irrationaler Angst und lächerlicher Kampfeslust getrieben sind und wie Iason in ihren Entscheidungen allein dem Nützlichkeitsprinzip folgen. Die entheroisierten Argonauten und Iason lassen sich als Repräsentanten der beginnenden Neuzeit betrachten, in der sie – anders als Prometheus und Zeus – die Mehrheit der schwachen und banalen Menschen vertreten. Die Dekonstruktion ihres Mythos bildet die Voraussetzung für Nicks Neukonstruktion. Dabei weist die Fähigkeit der mythischen Protagonistin, sich trotz der absurden Konfrontation mit ihrem mythischen Bild letztlich von diesem zu befreien, auf die Möglichkeit eines alternativen Erzählens des Mythos hin, das auch in der Neuzeit weiterhin existieren wird.<sup>2326</sup>

Kapitel 6 widmete sich schließlich der Interpretation von Wolfs Roman *Medea. Stimmen*, der die Protagonistin – wie schon Nicks Erzählung – von den ihr zugeschriebenen Taten freispricht. Wolf plädiert explizit für ein weibliches Schreiben, dessen wichtigstes Kennzeichen die Vereinigung von Leben und Werk ist, was Wolf als „subjektive Authentizität“<sup>2327</sup> bezeichnet. Das weibliche Schreiben soll es den Frauen ermöglichen, ihr Schicksal als Objekt der Männer hinter sich zu lassen und zu einer weiblichen Autonomie zu gelangen. Wolf erachtet es deshalb als sinnvoll, den antiken Mythos und die mythischen Figuren aus einem heutigen Blickwinkel zu betrachten. In ihrer Neukonstruktion des Mythos betont sie einerseits die Überlagerung von Vergangenheit und Gegenwart bzw. die Kontinuität der menschlichen Untaten, andererseits die Ähnlichkeit zwischen der östlichen und westlichen Zivilisation bzw. die Gemeinsamkeiten beider Systeme. Darüber hinaus kritisiert Wolf das Monopol der Männer an der Historie und den Mythen, die sie zu ihrem eigenen Nutzen beliebig umformen und umdeuten. Dies führt zu der Entstehung einer männlichen Überlieferung bzw. einer Heroengeschichte, in deren Rahmen ein Teufelskreis von Gewalt und (Selbst-)Zerstörung stattfindet. Von Medeas Unschuld in den voreuripideischen Überlieferungen überzeugt, versucht Wolf, durch ihre Mythosadaption eine Alternative zur männlichen Überlieferungstradition zu bieten, die explizit aus der Perspektive der unterdrückten Frauen geschrieben wird.

---

<sup>2326</sup> Vgl. Kapitel 5.2.

<sup>2327</sup> Wolf, *Der Schatten eines Traumes*, S. 244.

Dabei verwandelt Medea sich von einer Täterin zu einem von der patriarchalen Ordnung verleumdeten Opfer, das als Identifikationsfigur für den heutigen Leser gilt.<sup>2328</sup>

In Wolfs Neuschreibung des Medea-Mythos spielt ihre unreflektierte Annahme der Matriarchatstheorie eine zentrale Rolle, deren Einfluss sich vor allem im Freispruch Medeas als Mutter und als Schwester zeigt. Zwar folgt daraus die Kritik, dass der Roman von einer vereinfachten Dualisierung der beiden Geschlechter geprägt sei, tatsächlich aber schildert Wolf weder das matriachale Land Kolchis noch die Hauptfigur Medea als Idealstaat bzw. Idealfigur. Im Roman wird vielmehr das utopische Ideal angestrebt, eine Synthese bzw. einen ‚dritten Weg‘ zwischen dem männlichen und weiblichen Prinzip zu suchen.<sup>2329</sup>

Medeas erste Lebensphase in Kolchis kommt in Wolfs Roman als bruchstückhafte Rückblende vor, die einen großen Spielraum für subjektive Konstruktionen bzw. für die De- und Rekonstruktion und die Mythisierung der Geschichte bietet. Kolchis wird als ein Land im Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat beschrieben, das matriachale Überreste beibehält, z. B. die politische Gleichheit zwischen den Geschlechtern, die finanzielle Gleichheit zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Schichten und das harmonische zwischenmenschliche Verhältnis. Durch die Kontrastierung von Medea und dem korinthischen Astronomen Akamas werden die matriachalen Kennzeichen der Kolcherin hervorgehoben, z. B. die Hochschätzung des Lebens und das Einssein der Menschen mit der Natur. Medeas Ganzheitsvorstellung und der Anspruch auf die Vereinigung von Gefühlen und Vernunft bzw. von Leben und Geist bilden die Gegenposition zu Akamas' Zweckrationalität, Selbstentfremdung und Verdrängung der Gefühle. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang auch die von Jason beobachteten Merkmale des kolchischen Matriarchats wie 1.) die auf den Kult der Großen Göttin und die zyklische Lebensanschauung hinweisenden Bestattungsriten, 2.) die Verehrung des Mondes, die auch das Potenzial zur Gewalt, zum religiösen Fanatismus und somit zur destruktiven Seite des Weiblichen birgt, 3.) die hohe Stellung der Frauen in der Gesellschaft und ihre Unabhängigkeit von den Männern und 4.) die Unbefangenheit der Männer beim Kundgeben ihrer Gefühle, was sie humaner als die korinthischen Männer macht. Zwei Repräsentantinnen des kolchischen Matriarchats sind Medeas

---

<sup>2328</sup> Vgl. Kapitel 6.1.1.

<sup>2329</sup> Vgl. Kapitel 6.1.2.



Mutter Idya und die Amme Lyssa. Das tragische Schicksal von Idya, die mit ihrer Heilkraft und Körpersprache eine klar erkennbare matriachale Färbung hat, deutet den Untergang des kolchischen Matriarchats voraus. Lyssa verkörpert durch ihre Rolle als Ernährerin und Lebenshüterin die konstruktiven, tröstenden und beruhigenden weiblichen Kräfte. Zugleich hat sie aber Einsicht in die zerstörerischen Mechanismen des Patriarchats und weigert sich daher, sich zu assimilieren.<sup>2330</sup>

Wolf spricht ihre Protagonistin von der Ermordung ihres Bruders Absyrtos frei, indem sie Medea zu einer ohnmächtigen Zuschauerin der Bluttat macht. Die enthüllte Wahrheit, dass der scheinbar liebevolle Vater Aietes selbst der Mörder seines im Machtsystem harmlosen Sohnes ist, bringt Medea das traumatische Gefühl ein, vom Tod und den Toten eingeholt zu werden. Tatsächlich wird sie jedoch nicht von den Toten selbst, sondern vielmehr von den die Toten instrumentalisierenden Lebendigen verfolgt. Der als Vertreter der Patriarchalisierung geltende König Aietes, der durch seine unersättliche Machtgier sowie durch Unfähigkeit und Egoismus beim Regieren gekennzeichnet wird, opfert seinen Sohn zugunsten der eigenen Macht, indem er ihn von einigen fanatischen alten Frauen, die die matriachale Sitten wiederbeleben wollen, zerstückeln lässt. Dass diese Frauen bei der Ermordung Absyrtos' die alten matriachalen Gebräuche befolgen, belegt die katastrophalen Folgen, die eine Instrumentalisierung des Weiblichen bzw. der Vergangenheit haben können. Gleichzeitig symbolisiert Aietes' Mord an seinem Sohn den endgültigen Sieg der Patriarchalisierung über das kolchische Matriarchat. In dieser Hinsicht ist Korinth als Spiegelbild von Kolchis zu betrachten, da Iphinoes Tötung als Gründungsoffer des Patriarchats eine korinthische Parallele zu Absyrtos' Mord bildet und ebenfalls auf eine absichtliche Instrumentalisierung des Matriarchats zurückzuführen ist. Bei dieser Parallelisierung werden die Rollen im Patriarchalisierungsprozess ersichtlich: Für ihre Machtgier entmachten die Männer die Frauen und machen Unschuldige zum Opfer. Sowohl gegen diese geschichtliche Tendenz als auch gegen die Mythisierung der eigentlichen Tatsachen ist die Protagonistin ohnmächtig.<sup>2331</sup>

Absyrtos' Tod führt bei Medea schließlich zum Verlust ihres matriachalen Glaubens. Die Beobachtung, dass die alten matriachalen Sitten von Aietes zu einem tödlichen Zweck eingesetzt werden, erweckt in Medea den Zweifel, ob die Wiederbelebung der Vergangenheit nicht stets destruktive Kräfte und

---

<sup>2330</sup> Vgl. Kapitel 6.2.1.

<sup>2331</sup> Vgl. Kapitel 6.2.2.

Zerstörungswahn in den Menschen entfaltet. Medea bzw. die Autorin weiß also um die Gefahr, die einer Rückkehr zu den alten Zeiten inne liegt, denn durch die Instrumentalisierung der Vergangenheit gemäß den persönlichen Bedürfnissen können Kräfte freigesetzt werden, die schwer zu kontrollieren sind und zu Gewalt und Zerstörung führen. Was Medea noch weiter vom matriarchalen Glauben abbringt, ist das Aufsammeln von Absyrtos' Knochen: Hier tritt Medea an die Stelle der abwesenden matriarchalen Göttin, die eigentlich für eine Wiederauferstehung des toten Körpers verantwortlich wäre, weshalb Medea fortan vollends auf den matriarchalen Glauben verzichtet. Da dieser sich wie der patriarchale Glaube auf die Todesangst und den Unsterblichkeitsanspruch der Menschen stützt, gibt es für sie keinen wesentlichen Unterschied zwischen den beiden. Durch ihre Glaubenslosigkeit gelingt es Medea, sich von der Todesangst zu befreien und sich auf das diesseitige Leben zu konzentrieren, was mit dem Unsterblichkeitswunsch und der Todesangst von Akamas und Jason kontrastiert. Akamas, der ebenso glaubenslos wie Medea ist, missbraucht seine aus Glaubenslosigkeit entstandene Handlungsfreiheit allerdings und täuscht Frömmigkeit vor, um die Politik zu manipulieren. In seiner Figur zeigt sich Wolfs kritische Haltung gegenüber der Entstellung der Aufklärung, die zur Selbstüberhebung der Menschen führt. Medea hingegen muss sich ihre Ohnmacht in der Schwebelage zwischen der matriarchalen Vergangenheit und der patriarchalen Gegenwart eingestehen.<sup>2332</sup>

Anders als in Haas' Roman wird die Figur Kirke von Wolf verharmlost und zur Lehrerin und Vorläuferin Medeas umgestaltet. Als Schwester von Idya wird Wolfs Kirke in die matriarchale Linie eingegliedert; sowohl ihr starker Charakter als auch ihre Erlebnisse machen sie zu einer parallelen Figur von Medea. Ihr mythisches Bild als Zauberin, die Männer in Schweine verwandelt, erweist sich als ein dämonisierendes Gerücht, das aus der Angst der Männer entstanden ist, die aufgrund ihres Mangels an Selbsterkenntnis als Schweine allegorisiert werden. Hier weist die Autorin also erneut auf die Kluft zwischen dem ‚Mythos Frau‘ und der realen Frau hin. Kirkes Insel erscheint als eine matriarchale Utopie, die geprägt ist von Raum- und Zeitlosigkeit, während ihr Schicksal als Opfer des Rufmords und ohnmächtige Widerstandskämpferin gegen die Patriarchalisierung mit Medeas Vergangenheit und Zukunft gleichgesetzt wird und somit auf das sich wiederholende tragische Schicksal

---

<sup>2332</sup> Vgl. Kapitel 6.2.3.

der Frauen im Patriarchat hindeutet. Medea ähnlich ist zudem Kirkes doppelte Heilungsfähigkeit auf der körperlichen und der geistigen Ebene. Während sie auf der körperlichen Ebene als Lebenshüterin erscheint, hat sie auf einer geistigen Ebene Einblick in die Ursache der männlichen Gewalt, die sie durch die männliche Schwäche, deren Selbstverblendung und die Angst, Schuld zu tragen, erklärt. Die Unmündigkeit und die Verantwortungslosigkeit der Männer führen zu Kirkes pessimistischer Haltung gegenüber der Zukunft der Menschheit. Ihre Hoffnung in Medea, dass diese den Männern ihre Angst nehmen soll, bleibt eine unrealisierbare Illusion, denn nicht einmal Kirke selbst kann die patriarchale Verleumdung abwenden. Indem sie allmählich dem patriarchalen mythischen Bild ähnlich wird und ihr reales Ich verliert, geht sie in das mythische Bild der männerfeindlichen Zauberin über, was als die Vorausdeutung von Medeas Zukunft gegen Ende des Romans betrachtet werden kann.<sup>2333</sup>

Wie in Haas' Roman gilt die Ankunft der Argonauten in Kolchis bei Wolf als Zeitpunkt des Zusammenpralls zwischen der matriarchalen und der patriarchalen Zivilisation. Dabei kommen die matriarchalen Relikte von Kolchis den Griechen mit ihrem patriarchalen Hintergrund fremd und unverständlich vor. In Wolfs Umschreibung der Argonautenfahrt kommt es zu einer Dekonstruktion des klassischen Heldentums, denn die mythischen Motive und Heldentaten in der tradierten Version werden durch machtpolitische und eigennützige Zwecke und durch Mut- und Ratlosigkeit ersetzt. Die Entheroisierung, Entheiligung und Trivialisierung der Argonautensage weist auf die Differenz zwischen Mythos und Wahrheit hin und trägt zu Wolfs alternativen Erzählen gegenüber der dogmatisierten Mythenversion bei. Bei ihrer Begegnung mit der kolchischen Kultur sind die Argonauten durch ihre kulturelle Arroganz geprägt, die ein interkulturelles Verständnis verhindert. Sie zeigen sich unbeeindruckt gegenüber der kolchischen Natur und reagieren mit Verachtung, Verweigerung und Abscheu auf kulturelle Unterschiede, z. B. die kolchische Bestattungssitten, das Selbstbewusstsein und die hohe Stellung der kolchischen Frauen, die flachen Hierarchien im Vergleich zu Korinth und andere matriarchale Prägungen wie den Brunnen im Palast, der auf die Quelle des Lebens hindeutet, und Medeas dreifarbige Kleidung, welche auf die dreifätige Göttin des Matriarchats hinweist. Die Stadt Korinth wird durch diese Symbole als Gegenbild zur kolchischen

---

<sup>2333</sup> Vgl. Kapitel 6.2.4.

Zivilisation beschrieben, deren patriarchales System durch Goldgier, strenge gesellschaftliche Hierarchien, Kolonisierung und Ausgrenzung gekennzeichnet ist. Dies führt wiederum zu der kulturellen Engstirnigkeit der griechischen Argonauten.<sup>2334</sup>

Während Medea im tradierten Mythos durch ihre Liebe zu Jason verblendet ist, findet in Wolfs Adaption eine Umkehrung von Medeas und Jasons Motiven für ihre Beziehung statt. Denn bei Wolf verlässt Medea Kolchis nicht wegen der Liebe, sondern wegen ihrer Verzweiflung über die Machtverhältnisse, was sie zu einer selbstständigen und vernunftgeleiteten Gestalt macht. Jason hingegen wird zu einer Figur, deren Liebesbeziehung sich durch Passivität, Egoismus, Verantwortungslosigkeit und primitiven Trieb auszeichnet. In ihrer Beziehung übernimmt Medea von Anfang an die Rolle der Aktiven und Dominierenden; bei ihrer Flucht aus Kolchis kommt es sogar zu einer einseitigen Instrumentalisierung von Jason, so wie sie auch beim Erringen des Goldenen Vlieses die Hauptrolle spielt. Ihre spätere Liebe zu Jason beruht nicht nur auf körperlicher Anziehungskraft, sondern auch auf geistiger Kommunikation. Die Überreste der matriarchalen Elemente bei Jason, d. h. seine Heilkenntnisse, überwinden vorläufig den Gegensatz zwischen den beiden Zivilisationen. Mit Jasons völliger Patriarchalisierung in Korinth gehen seine Heilkenntnisse jedoch verloren, was ihn zu einem seiner Frau in jeder Hinsicht unterlegenen Mann macht. Der Mythos um das Goldene Vlies selbst wird nicht nur durch die Entheiligung des Vlieses als Mittel zum Zweck für das Erreichen finanzieller Interessen entmythisiert, sondern auch durch die Enthüllung des eigentlichen Mythisierungsprozesses. Im Zuge dieser Enthüllung wird das Bedürfnis des Publikums nach einer Mythisierung der Geschichte hervorgehoben, das zusammen mit der Unzuverlässigkeit der subjektiven Erfahrung und des Gedächtnisses zur Entstehung des Mythos beiträgt. Unter dem Einfluss dieser beiden Faktoren gehen die tatsächlichen Geschehnisse in einen Mythos mit stereotypen Helden- und Hexenrollen über, die als Projektionsfläche der Wünsche des Publikums fungieren. Am Ende des Romans überlebt folglich der Argonautenmythos, während die Argohelden selbst in Vergessenheit geraten sind. In diesem Sinne sind nicht nur Frauen wie Medea, sondern auch männliche ‚Helden‘ Opfer des Mythisierungsmechanismus.<sup>2335</sup>

---

<sup>2334</sup> Vgl. Kapitel 6.3.1.

<sup>2335</sup> Vgl. Kapitel 6.3.2.

Wolf setzt sich mit der Problematik der Schuld vor dem Hintergrund der Patriarchalisierung vor allem anhand dreier Figuren – Medea, Glauke und Leukon – auseinander, die jeweils eine unterschiedliche Haltung zu dem Gründungsverbrechen des Patriarchats an den Tag legen. Diese Figuren zeichnen sich aus durch ihre ‚passive Schuld‘, die aus Unkenntnis oder Ohnmacht vor dem Verbrechen entsteht. Da Medea Aietes’ Instrumentalisierung der matriarchalen Sitten und den Mord an Absyrtos nicht verhindern kann, trägt auch sie eine passive Schuld. Diese Schuld vermehrt sich durch das Menschenopfer beim Artemis-Fest, bei dem sie zwar den Sündenbockmechanismus verhindern will, aber schließlich einen Kompromiss machen und wenigstens ein einzelnes Opfer erlauben muss. Durch das hier gezeigte Schuld-Dilemma kritisiert Wolf vor allem das mörderische patriarchale System, das die unschuldige Frau zur Mittäterschaft zwingt. Bei der korinthischen Prinzessin Glauke, die die einzige Zeugin der Ermordung ihrer Schwester Iphinoe durch ihren Vater Kreon ist, kommt es dagegen zu einer Verdrängung der passiven Schuld, was als Wurzel von Glaukes Krankheit gilt. Während die Männer im Palast versuchen, die weibliche Erinnerung an die patriarchalen Verbrechen durch das ‚Prinzip Vergessen‘ zu tilgen, führt Medea durch die Heilung Glaukes einen Kampf zwischen Verdrängung/Vergessen und Erinnern/Aufarbeiten der Vergangenheit. Indem sie Glauke dabei hilft, in die Tiefe der Vergangenheit hinabzutauchen und die verdrängten Erinnerungen wieder zu wecken, bricht Medea die Dominanz der männlichen Sprache über Glauke und strebt nach einer weiblichen Alternative zu dem verlogenen Dogma der Männer. Als Glauke sich schließlich an den Namen ihrer ermordeten Schwester erinnert und ihren Vater als den tatsächlichen Schuldigen des Verbrechens erkennt, gelingt es ihr vorübergehend, ihr Schuldgefühl zu überwinden. Aber sie ist nicht in der Lage, der übermächtigen männlichen Forderung nach ihrem Vergessen und dem daraus folgenden Schweigen zu widerstehen. Ihre Rückkehr zur Verdrängung führt letztlich zu ihrem Selbstmord, der als Sturz in die Tiefe der Vergangenheit verstanden werden kann.

Der Astronom Leukon, der als Gegenfigur von Akamas gilt, ist noch passiver als Medea und Glauke. Zwar durchschaut er den mörderischen Mechanismus des Patriarchats, aber er will nicht dagegen angehen, um keine Schuld auf sich zu nehmen. Allerdings wird er ausgerechnet durch diese Untätigkeit zum Mittäter gemacht.

Gerade seine Vermeidung der Schuld bildet also seine passive Schuld.<sup>2336</sup>

Was die Assimilationsproblematik angeht, gibt es bei den kolchischen Flüchtlingen zwei Gruppen. Eine davon bewahrt ihre kolchische Identität und die kolchischen Sitten und verweigert sich der Anpassung. Diese Menschen konstruieren in ihrer Imagination ein utopisches, verklärtes bzw. mythisiertes Kolchis als Zuflucht, was das Bedürfnis der Menschen nach dem Mythos als Flucht vor der unerträglichen Realität – in diesem Falle vor der Ausgrenzung und Diskriminierung der Korinther – unterstreicht. Die andere Gruppe hingegen erstrebt die Integration in die korinthische Gesellschaft und verzichtet dafür auf ihre kolchische Identität und Tradition. Diese Kolcher werden von Agameda und Presbon vertreten, deren Anpassungswunsch und Eitelkeiten auf einen Minderwertigkeitskomplex zurückzuführen sind, der wiederum aus ihrem Selbsthass und ihrer Identitätskrise als Fremde entsteht. Insbesondere die weibliche Figur Agameda, welche die patriarchalen Machtmechanismen verinnerlicht hat und sich ‚vermännlichen‘ lässt, um nun die Männer zu unterwerfen, kann als Repräsentantin einer weiblichen Destruktivität gelesen werden – wie schon Kirke in Haas’ Roman. Im Vergleich dazu lehnt Medea sowohl eine Mythisierung der Vergangenheit als auch eine Anpassung ans Patriarchat ab; diese Neutralität führt jedoch dazu, dass sie in beiden Gruppen keinen Platz hat, sondern auf deren Grenze verharret.

Der von Medea und anderen Figuren wie Oistros, Arethusa, Leukon, Glauke und den kolchischen Frauen geleistete Widerstand gegen die patriarchalen Verbrechen erscheint einerseits schwach und vergeblich und wird andererseits nicht – wie noch bei Haas – ausschließlich positiv beschrieben. Zum Beispiel erscheint der kolchische Widerstand beim Demeter-Fest als religiöser Fanatismus und Form der unkontrollierten, kollektiven Gewalt, die negative und destruktive Züge trägt und daher nicht als Lösung des Geschlechterkampfes bzw. der Assimilationsproblematik angesehen werden kann. Glaukes Widerstand durch ihre Selbstzerstörung und Medeas Widerstand durch ihre Heiligkeit, durch die Rettung der Korinther vor der Hungersnot und durch die Aufklärung von Iphinoes Ermordung erweisen sich ebenfalls als erfolglos; ihre Leistungen werden durch patriarchale Manipulation mythisiert, was schließlich zu der dogmatisierten Mythosversion führt, in der Medea zur Mörderin von Glauke geworden ist.<sup>2337</sup>

---

<sup>2336</sup> Vgl. Kapitel 6.3.3.

<sup>2337</sup> Vgl. Kapitel 6.3.4.

Die zwei Söhne Medeas haben im Roman wenig Charaktertiefe, sondern eher symbolische Bedeutung: Einer von ihnen verkörpert das männliche, der andere das weibliche Prinzip. Ihre harmonische Beziehung zueinander, aber auch zu ihren Eltern weist auf die winzige Hoffnung auf eine zwischengeschlechtlichen Versöhnung und die Lösung des Konflikts durch die jüngere Generation hin. Mit dem Tod der Kinder wird diese Hoffnung allerdings zerstört und die Patriarchalisierung vollendet. Zu der Tötung der Kinder, die zu den Kern-Mythologemen des Medea-Mythos gehört, liefert Wolf eine ähnliche Variante wie Nick, in der die Korinther an der Stelle von Medea die eigentlichen Mörder der Kinder sind. Indem sie ihre Kinder in den Hera-Tempel schickt, erscheint Medea zugleich als liebevolle Mutter und als maßlose Furie; die letztgenannte Gestalt entspricht ihrem mythischen Bild und bietet daher Grundlage für ihre weitere Mythisierung, was auf den Übergang von der realen Person in den Mythos hindeutet. Dass der aufgehetzte korinthischen Pöbel kollektive Gewalt ausübt und Medeas Kinder steinigt, weist nochmals auf den Sündenbockmechanismus hin: Hier handelt es sich um die Verlagerung der Schuld des korinthischen Volkes auf die kolchischen Einwanderer und die Bestätigung der Manipulierbarkeit der Masse durch die Mythisierung. Durch die Schuldverlagerung wird die Mythisierung von Medea vollendet. Indem ihr die Morde an ihren Kindern, Glauke und Kreon zugeschrieben werden, wird die Protagonistin durch die patriarchale Manipulation in den mythischen Bereich gedrängt, was im Kontrast zu ihrer (freiwilligen) Rückkehr in den Mythos gemäß der tradierten Version steht. Durch die erneute Instrumentalisierung der Riten gelingt es den männlichen Machthabern, den verfälschten Mythos zu dogmatisieren, die weibliche Alternative und die Frauenstimmen aus der Geschichte auszulöschen und die reale Medea durch den Mythos um sie zu töten. Durch die Enthüllung eben jenes Mechanismus hinterfragt die Autorin die Autorität und Glaubwürdigkeit des patriarchalen Dogmas.<sup>2338</sup>

Eine weitere Art von Widerstand leistet Medea gemeinsam mit Oistros, Arethusa und Leukon durch den produktiven Versuch, eine utopische Gegenwelt zum patriarchalen Korinth zu etablieren. Medeas Geliebter Oistros gilt als Gegenbild zu den meisten Korinthern, die von Goldgier und Machtgier besessen sind und durch ihre Vorstellungen von einer hierarchischen Gesellschaft sowie durch ihre (Selbst-)Entfremdung geprägt sind. Oistros hingegen ist in einem inneren

---

<sup>2338</sup> Vgl. Kapitel 6.3.5.

Gleichgewicht, er zeichnet sich aus durch Bedürfnislosigkeit, Naturverbundenheit, Lebenslust, Menschenfreundlichkeit und eine künstlerische Kreativität und wird so zu einem Hoffnungsträger für die Möglichkeit einer zwischengeschlechtlichen Synthese. In der kleinen Utopie von Oistros' Kreis, die als Ganzheit von Leben, Liebe, Natur und künstlerischem Schaffen gedeutet werden kann, sind die zwischengeschlechtliche Beziehung von Gleichheit, Offenheit und Freiheit geprägt, was einen Gegenpol zur zwischengeschlechtlichen Ungleichheit in der patriarchalen Gesellschaft bildet. Damit wird ein Gleichgewicht zwischen dem männlichen und dem weiblichen Prinzip, zwischen Natur und Kultur bzw. zwischen Gefühlen und Vernunft erreicht. Frauen wie Arethusa und Medea genießen völlige Freiheit und Unabhängigkeit in ihren Liebesbeziehungen: Arethusa mit ihrer matriarchalen Herkunft liebt gleichzeitig zwei Männer; Medea wird nicht – wie im tradierten Mythos – als eine neidvolle Frau gestaltet, sondern ist bereit, Jason nach dem Ende ihrer Liebe mit anderen Frauen zu teilen. Darum hat sie keine Motivation mehr für eine Rache an Jason. Darüber hinaus weist die gelebte Utopie auf die Möglichkeit einer harmonischen weiblichen Gemeinschaft und einer Akzeptanz der matriarchalen Elemente innerhalb des Patriarchats hin. Allerdings muss diese Utopie unter dem Druck des Patriarchats zugrunde gehen, so dass keine Möglichkeit mehr für eine zwischengeschlechtliche Versöhnung bleibt, was Verzweiflung und Resignation in Medea auslöst. Das Schicksal Medeas, die mit der inneren Leere des Nicht-Daseins in einem Verwilderungszustand endet und die Welt nur noch verfluchen kann, deutet auf die endgültige Überlagerung der realen Frauenfigur durch ihr mythisches Bild und damit auch auf ihren ‚Tod‘ im literarischen Sinne hin. Auch bleibt ihre Hoffnung auf den späteren Untergang der patriarchalen Ordnung bis heute unrealisiert. Ihr einziger Trost ist ihre innere Einheit – zum Trotz des gespaltenen Zeitalters. Wenn es noch Hoffnung gibt, dann liegt sie im heutigen Leser, der durch sein Nachsinnen über den Medea-Mythos die Existenz einer alternativen – nämlich weiblichen – Version der Geschichte akzeptieren kann und Medeas Resignation in Zukunft nicht weiter fortdauern lässt.<sup>2339</sup>

Aufgrund ihrer ähnlichen Rezeptionsweisen und Neukonstruktionen des Medea-Mythos aus weiblicher Perspektive lassen sich die drei in der vorliegenden Arbeit untersuchten Medea-Adaptionen in vielerlei Hinsicht miteinander vergleichen.

---

<sup>2339</sup> Vgl. Kapitel 6.4.



Bezüglich des Freispruchs der Protagonistin von jenen Bluttaten, die ihr in der männlichen Überlieferung zugeschrieben werden, geht Wolfs Version durch die Umgestaltung Medeas zum Opfer eines patriarchalen Rufmords am weitesten unter den drei Fassungen. Dahingegen versucht Haas' Roman, den Mythos im Rahmen seiner tradierten Handlung umzudeuten: Die Autorin spricht Medea trotz der Beibehaltung der meisten Verbrechen frei, indem sie ihre Motive als Resultat der Anpassung an eine patriarchale Gesellschaftsordnung legitimiert. Nicks Erzählung liegt in dieser Hinsicht zwischen Wolfs Version und Haas' Version, ist aber am wenigsten von der geschlechtlichen Dichotomie betroffen, die im Zuge der Negation des männlichen ‚Mythos Frau‘ zur Entstehung eines neuen ‚Mythos der guten Frau‘ führen kann. Diese in der literaturwissenschaftlichen Forschung vielfach kritisierte Tendenz<sup>2340</sup> ist in Haas' Roman am deutlichsten zu bemerken, in dem Medeas Schuld auf eine relativ flache und implausible Weise auf die negative Beeinflussung der Frauen durch die patriarchale Gesellschaft verlagert wird. Auch in Wolfs Roman lässt sich bei der Gegenüberstellung der Geschlechterrollen eine Neigung zur Vereinfachung beobachten; diese wird jedoch durch die gelungene Figurengestaltung sowie durch die Andeutung, es handele sich auch bei dieser Mythenadaption um eine ‚subjektive Wahrheit‘, zumindest teilweise relativiert.

Trotz der oben genannten Unvollkommenheiten gelingt es den Medea-Adaptionen von Haas, Nick und Wolf grundsätzlich, den seit Jahrtausenden überlieferten patriarchalen Mythos zu dekonstruieren und eine weibliche Alternative dazu zu konstruieren. Ihre Umschreibung des Medea-Mythos trägt mit dem Rehabilitierungsversuch der von der männlichen Überlieferung dämonisierten Protagonistin und der Diskussion der Möglichkeit einer zwischengeschlechtlichen Synthese einerseits zur Fortschreibung einer weiblichen Genealogie bei, andererseits zur Überbrückung der Opposition zwischen beiden Geschlechtern. Daher lassen sich die drei Adaptionen als beachtenswerte Mythosvarianten in der seit der Antike andauernden Überlieferungsgeschichte betrachten, die von den feministischen Ansätzen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geprägt sind.

In dieser Arbeit wurde eine Kombination von Mythos- und Gendertheorien als theoretische Grundlage gewählt. Vor diesem Hintergrund wurden Haas' und Nicks Medea-Fassungen als Parallelen zu Wolfs Roman untersucht. Beide Vorgehensweisen

---

<sup>2340</sup> Vgl. z. B. Kapitel 3, Kapitel 4, Kapitel 6.

waren in der vorliegenden Forschungsliteratur zum Medea-Mythos bislang selten zu bemerken.<sup>2341</sup> Mit der vorliegenden Arbeit wurde also versucht, diese Lücke zu verkleinern und somit das Forschungsgebiet sinnvoll zu erweitern. Für die weitere literaturwissenschaftliche Forschung wäre es sinnvoll, auch neuere Medea-Adaptionen – insbesondere diejenigen aus dem 21. Jahrhundert – sowie andere Gattungen – z. B. Theaterstücke, Gedichte oder Hörspiele – ins Auge zu fassen. Ein Vergleich zwischen den Medea-Versionen von AutorInnen mit verschiedenen kulturellen Hintergründen würde ebenfalls aufschlussreich sein, insbesondere weil die interkulturelle Begegnung eines der wichtigsten Themen ist, die der Medea-Mythos in den vielen Varianten seit seiner Entstehung behandelt.

---

<sup>2341</sup> Vgl. Kapitel 1.2.

## 8 Literaturverzeichnis

### Quellen:

Apollonios von Rhodos: Das Argonautenepos. Band 1. Erstes und zweites Buch. Herausgegeben, übersetzt und erläutert von Reinhold Glei und Stephanie Natzel-Glei. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996.

Apollonios von Rhodos: Das Argonautenepos. Band 2. Drittes und viertes Buch. Herausgegeben, übersetzt und erläutert von Reinhold Glei und Stephanie Natzel-Glei. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996.

Dräger, Paul/Wolf, Christa: Ein Nachtrag. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 64-65.

Euripides: Medeia. In: Werner, Jürgen/Hofmann, Walter (Hrsg.): Werke in drei Bänden. Erster Band. Aus dem Griechischen übertragen, eingeleitet und erläutert von Dietrich Ebener. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1966, S. 45-91.

Haas, Ursula: „Abschied ist schwer zu überleben.“ Gespräch mit Ursula Haas. In: Haas, Ursula: Freispruch für Medea. Frankfurt a. M., Berlin: Ullstein 1991, S. 221-229.

Haas, Ursula: Abschiedsgeschichten. Wiesbaden und München: Limes Verlag 1984.

Haas, Ursula: Anhang. Wort- und Namenerklärung. In: Haas, Ursula: Freispruch für Medea. Frankfurt a. M., Berlin: Ullstein 1991, S. 231-245.

Haas, Ursula: Busenfreundinnen. Geschichten zu Lust und Brust. München: A1 Verlag 2014.

Fragment einer Brust. Skulptur von Auguste Rodin, S. 110.

Nu de la mer. Aktfotografien von Lucien Clergue, S. 70-71.

Haas, Ursula: Drei Frauen. Roman. Innsbruck: Kyrene 2009.

Haas, Ursula: Freispruch für Medea. Ein Gespräch mit Ursula Haas. In: Sirene. Zeitschrift für Literatur 1. München: Killisch-Horn 1988, S. 145-154.

Haas, Ursula: Freispruch für Medea. Roman. Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein 1991.

Haas, Ursula: Gedichte/Versuri. München: Verlag Radu Bărbulescu 1998.

Abschied, S. 30.

Sommer, S. 14.

Haas, Ursula: Ich kröne dich mit Schnee. Gedichte und Ghasele. München: Verlag Sankt Michaelsbund 2009.

Camille Claudels Epilog an Auguste Rodin. Paris, 1912, S. 58.

Charon, S. 68.

Im Verschlag unserer Nacht, S. 56.  
Nachsommer in Korinth. Auf der Tempelanlage der Hera Akraia, S 59.  
Nächte, S. 43.

Ursula, Haas: Itimads Klagen. Abzurufen unter  
<http://www.poetessa.de/files/Poetessa/PDF/itimadsklagen.pdf> (letzter Zugriff am  
5.12.2014).

Ein Gedicht entsteht.

Haas, Ursula: Klabund Klabund oder Möglichkeiten der Auflösung. Prosastück in 12  
Szenen. München: Verlag Edition Literazette 1983.

Haas, Ursula: Vorwort. In: Haas, Ursula: Freispruch für Medea. Frankfurt a. M.,  
Berlin: Ullstein 1991, S. 11-12.

Haas, Ursula: Wir schlafen auf dem Mund. Gedichte über die Liebe. München: A 1  
1993.

Allgäuer Sommer, S. 63.  
Eurydike, S. 86-87.  
Der Käfer, männlich, S. 39.  
Lilith, S.11.  
Medea-Monolog, S. 97-99.  
Orphisch, S. 88-90.  
Styx, S. 91.

Homer: Odyssee. Aus dem Griechischen übersetzt und kommentiert von Kurt  
Steinmann. Zürich: Manesse 2007.

Liebermann, Rolf: Freispruch für Medea. Oper in 2 Akten (3 Bildern). Libretto von  
Ursula Haas. Hamburg: Bühnen- und Musikverlag Sikorski 1994.

Loher, Dea: Manhattan Medea. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2006.

Lütkehaus, Ludger (Hrsg.): Mythos Medea. Texte von Euripides bis Christa Wolf.  
Stuttgart: Reclam 2007.

Anouilh, Jean: Medea, S. 265-275.  
Braun, Mattias: Medea, S. 278-279.  
Corneille, Pierre: Medea, S. 147-151.  
Edvardson, Cordelia: Gebranntes Kind sucht das Feuer, S. 239-245.  
Götter, Wilhelm: Medea. Melodrama, S. 168-174.  
Grillparzer, Franz: Das Goldene Vließ III. Medea, S. 195-202.  
Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexicon, S. 155-161.  
Heyse, Paul: Medea, S. 210-214.  
Jahn, Hans Henny: Medea, S. 217-224.  
Jeffers, Robinson: Medea, S. 276-277.  
Kaschnitz, Marie Luise: Die Nacht der Argo, S. 245-248.  
Klinger, Friedrich Maximilian: Medea in Korinth, S. 175-188.  
Kolmar, Gertrud: Eine jüdische Mutter, S. 227-234.  
Langgässer, Elisabeth: Märkische Argonautenfahrt, S. 235-238.

Lessing, Gotthold Ephraim: Miss Sara Sampson, S. 166-167.  
Novak, Helga: Brief an Medea, S. 284-285.  
Pizan, Christine de: Das Buch von der Stadt der Frauen, S. 138-143.  
Plath, Sylvia: Rand, S. 282-283.  
Rame, Franca/Fo, Dario: Nur Kinder, Küche, Kirche, S. 285-290.  
Seghers, Anna: Das Argonautenschiff, S. 249-252.  
Seneca: Medea, S. 90-107.  
Soden, Julius von: Medea, S. 193-195.  
Ulitzkaja, Ljudmila: Medea und ihre Kinder, S. 307-311.  
Würzburg, Konrad von: Der Trojanische Krieg, S. 110-121.  
Zweig, Max: Medea in Prag, S. 255-261.

Mann, Thomas: Joseph und seine Brüder I. Die Geschichten Jaakobs. Roman. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1983.

Müller, Heiner: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: Hörnigk, Frank (Hrsg.): Heiner Müller. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 71-84.

Nick, Dagmar: Das Buch Holofernes. Freiburg im Breisgau: Verlagsanstalt Hermann Klemm 1955.

Nick, Dagmar: Einladung nach Rhodos. München; Wien: Albert Langen Georg Müller 1967.

Nick, Dagmar: Die Flucht. In: Nick, Dagmar: Die Flucht. Drei Hörspiele. Aachen: Rimbaud 2006, S. 5-34.

Nick, Dagmar: Fluchtlinien. Gedichte seit 1945. München: Delp 1978.

Galiläa, S. 103.

Psalm, S. 83.

Nick, Dagmar: Gewendete Masken. Aachen: Rimbaud 1996.

Nick, Dagmar: Gezählte Tage. Aachen: Rimbaud 1992.

Nick, Dagmar: Götterinseln der Ägäis. München; Wien: Albert Langen Georg Müller 1981.

Nick, Dagmar: Im Stillstand der Stunden. Aachen: Rimbaud 1991.

Nick, Dagmar: In den Ellipsen des Mondes. Aachen: Rimbaud 1994.

Apokalypse, S. 26-27.

Nick, Dagmar: Liebesgedichte. Aachen: Rimbaud 2001.

Nick, Dagmar: Lilith, eine Metamorphose. Düsseldorf: Eremiten-Presse 1992.

Nick, Dagmar: Märtyrer. München: Drei Fichten Verlag 1947.

Auferstehung, S. 11.  
Märtyrer, S. 7-10.

Nick, Dagmar: Medea, ein Monolog. Aachen: Rimbaud 1991.

Nick, Dagmar: Medea, Cassandra und die Arbeit am Mythos. Ein Gespräch zwischen Michael Basse und Dagmar Nick. In: Nick, Dagmar: Medea, ein Monolog. Aachen: Rimbaud 1991, S. 45-61.

Nick, Dagmar: Momentaufnahmen. Prosa. Aachen: Rimbaud 2006.

Lustgewinn oder Das ewige Leben, S. 73-78.

Nick, Dagmar: Penelope, eine Erfahrung. Düsseldorf: Eremiten-Presse 2000.

Nick, Dagmar/Feilchenfeldt, Konrad: Rhythmen und Reime fallen herab. Konrad Feilchenfeldt im Gespräch mit der Lyrikerin Dagmar Nick. In: Literatur in Bayern 1991, Heft 26, S. 37-40.

Nick, Dagmar: Schattengespräche. Aachen: Rimbaud 2008.

Nick, Dagmar: Sternfährten. Gefährten. Aachen: Rimbaud 1996.

Nick, Dagmar: Trauer ohne Tabu. Aachen: Rimbaud 1999.

Nick, Dagmar: Wegmarken. Ausgewählte Gedichte. Aachen: Rimbaud 2000.

Nick, Dagmar: Zeugnis und Zeichen. Aachen: Rimbaud 1990.

Exodus, S. 16.  
Genesis, S. 37.

Scofield, C.I. (Hrsg.): Bibel. Revidierte Elberfelder Übersetzung. Autorisierte deutsche Übersetzung von Gertrud Wasserzug-Traeder. Wuppertal, Zürich: R. Brockhaus Verlag 1992.

Tabori, Georg: M. nach Euripides. Unverküpfliches Manuskript. Berlin: Kiepenheuer 1995.

Wolf, Christa: Berliner Begegnung. In: Wolf, Christa: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1987, S. 438-445.

Wolf, Christa: Berührung. Maxie Wander. In: Wolf, Christa: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1987, S. 196-209.

Wolf, Christa: Brief an Heide Göttner-Abendroth. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 22-25.

Wolf, Christa: Brief an Margot Schmidt. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa

Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 21.

Wolf, Christa: Büchner-Preis-Rede. In: Wolf, Christa: Lesen und Schreiben. *Neue Sammlung*. Essays, Aufsätze, Reden. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1983, S. 319-332.

Wolf, Christa: Christa Wolf im Gespräch nach der *Medea*-Lesung im FrauenMuseum in Bonn. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 58-63.

Wolf, Christa: Die Dimension des Autors. Gespräch mit Hans Kaufmann. In: Wolf, Christa: Lesen und Schreiben. *Neue Sammlung*. Essays, Aufsätze, Reden. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1983, S. 68-99.

Wolf, Christa: Dünn ist die Decke der Zivilisation. Musikalische Meditation Joseph Haydn, „Missa in Tempore Belli“. In: Wolf, Christa: Hierzulande Andernorts. Erzählungen und andere Texte 1994-1998. München: Luchterhand 1999, S. 204-219.

Wolf, Christa: Ein Gespräch über „Kassandra“. In: Wolf, Christa: Werke 8, hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 2000, S. 324-344.

Wolf, Christa: Kassandra. Erzählung. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1983.

Wolf, Christa: Kein Ort. Nirgends. In: Wolf, Christa: Werke 6, hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 2000, S. 7-105.

Wolf, Christa: Kindheitsmuster. In: Wolf, Christa: Werke 5, hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 2000.

Wolf, Christa: Kleists „Penthesilea“. In: Wolf, Christa: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1987, S. 660-676.

Wolf, Christa: Krankheit und Liebesentzug. Fragen an die psychosomatische Medizin. In: Wolf, Christa: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1987, S. 727-748.

Wolf, Christa: Leibhaftig. Erzählung. München: Luchterhand 2002.

Wolf, Christa: Medea. Stimmen. Roman. München: Luchterhand 1996.

Wolf, Christa: Nachdenken über Christa T. In: Wolf, Christa: Werke 2, hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 1999, S. 7-206.

Wolf, Christa: Notate aus einem Manuskript. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 40-48.

Wolf, Christa: Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an. Ein Brief über die Bettine. In: Wolf, Christa: Lesen und Schreiben. *Neue Sammlung*. Essays, Aufsätze, Reden. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1983, S. 284-315.

Wolf, Christa: Prinzip Hoffnung. In: Wolf, Christa: Werke 10, hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 2001, S. 302.

Wolf, Christa: Projektionsraum Romantik. Gespräche mit Frauke Meyer-Gosau. In: Wolf, Christa: Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1987, S. 878-895.

Wolf, Christa: Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderode – ein Entwurf. In: Wolf, Christa: Lesen und Schreiben. *Neue Sammlung*. Essays, Aufsätze, Reden. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1983, S. 225-283.

Wolf, Christa: Störfall. Nachrichten eines Tages. In: Wolf, Christa: Werke 9, hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 2001, S. 7-112.

Wolf, Christa: Tagebuchnotizen vom Juli und vom 11. November 1991. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 18-19.

Wolf, Christa: Tagebuchnotizen vom 28. Oktober, 7., 11., 19. November 1992. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 38-39.

Wolf, Christa/Wolf, Gerhard: Till Eulenspiegel. In: Wolf, Christa: Werke 3, hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 1999, S. 137-365.

Wolf, Christa: Über Sinn und Unsinn von Naivität. In: Wolf, Christa: Lesen und Schreiben. *Neue Sammlung*. Essays, Aufsätze, Reden. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1983, S. 56-67.

Wolf, Christa: Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 11-17.

Wolf, Christa: Voraussetzungen einer Erzählung. Cassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1993.

Wolf, Christa: Warum Medea? Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 49-57.

Wolf, Christa: Was bleibt. In: Wolf, Christa: Werke 10, hrsg. von Sonja Hilzinger. München: Luchterhand 2001, S. 221-289.

### **Forschungsliteratur:**

Arnds, Peter: Translating a Greek Myth. Christa Wolf's *Medea* in a Contemporary Context. In: *Neophilologus* 85 (2001), Nr. 3, S. 415-428.

Atwood, Margaret: Zu Christa Wolfs *Medea*. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 69-74.



Aydin, Yildiz: Christa Wolfs Medea-Bearbeitung unter besonderer Berücksichtigung von Umbruchserfahrungen. In: Egit, Yadigar (Hrsg.): Globalisierte Germanistik. Sprache, Literatur, Kultur. Tagungsbeiträge: XI. Türkischer Internationaler Germanistik-Kongress 20. – 22. Mai 2009, S. 234-243.

Aydin, Yildiz: Reflexionen über Entfremdungserscheinungen in Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. Dissertation an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, 2010. Abzurufen unter [publications.rwth-aachen.de/record/63294/files/3405.pdf](http://publications.rwth-aachen.de/record/63294/files/3405.pdf) (letzter Zugriff am 17.2.2015).

Aymaz, Asli: Die Hände der Heilerin. Zu einem Gedächtnismodell in Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. In: Bartl, Andrea/Ebert, Nils (Hrsg.): Der andere Blick der Literatur. Perspektive auf die literarische Wahrnehmung der Wirklichkeit. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 159-175.

Bachofen, Johann Jakob: Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975 [1861].

Balzer, Bernd: Haubentaucher und Heroinen. Beobachtungen beim Wiederlesen von Günter Grass' *Ein weites Feld* und Christa Wolfs *Medea*. In: Kunicki, Wojciech (Hrsg.): Breslau und die Welt. Festschrift für Prof. Dr. Irena Swiatowska-Predota zum 65. Geburtstag. Dresden: Neisse 2009, S. 49-59.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Übersetzt von Helmut Scheffel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964.

Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens und Fritz Montfort. Hamburg: Rowohlt 1968, S. 10, zit. bei Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2003 S. 2.

Beinssen-Hesse, Silke: Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und die Krise des Opferkults. In: Fischer, Gerhard (Hrsg.): Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989 – 1999. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2007, S. 193-206.

Berger, Evelyn: Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs. *Kassandra* und *Medea. Stimmen*. Dissertation an der Universität Köln, 2007.

Beyer, Martin: Das System der Verkennung. Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

Beyer, Martin: „Der Wahrheit nachsinnen –/Viel Schmerz!“ Seherfiguren im Werk von Christa Wolf. In: Schmidt, Nadine J. (Hrsg.): Christa Wolf. München: edition text + kritik 2012, S. 117-127.

Bircken, Margrid: Medea – Mythische Figur und Zeiterfahrung. In: Peitsch, Helmut (Hrsg.): Literatur, Mythos und Freud. Kolloquium zu Ehren von Prof. Dr. Elke Liebs, 20. Juli 2007. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam 2009, S. 117-141.

Bluhm, Lothar: Christa Wolfs „Medea. Stimmen“ und die Ästhetik des Vorbehalts. In:

Gansel, Carsten (Hrsg.): Christa Wolf. Im Strom der Erinnerung. Göttingen: V & R 2014, S. 139-150.

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. München: Fink 1971, S. 11-66.

Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 31f., 40f., zit. bei Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2003 S. 16, 18.

Braun, Christina von: Gender, Geschlecht und Geschichte. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hrsg.): Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2006, S. 11-14.

Braungart, Georg/Fricke, Harald/Grubmüller, Klaus u. a. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. II. Berlin, New York: de Gruyter 2000.

Bridge, Helen: Christa Wolf's *Kassandra* and *Medea*. Continuity and Change. In: *German Life and Letters* 57:1 January 2004, S. 33-43.

Brown, Kathryn: Die Rückkehr der Frau in den Mythos. Iphigenie, Medea, Kassandra. Thesis as part of the requirements for the Degree of Bachelor of Arts with Honours in the Department of German, University of Adelaide, 1987.

Brunn, Anke: „...daß die Menschen ohne Angst verschieden sein können!“ Gespräch mit Helga Kirchner und Lothar Vent über ihre Lektüre von Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*. Berlin: Janus Press 1998, S. 104-110.

Büch, Karin Birge: Spiegelungen. Mythosrezeption bei Christa Wolf. *Kassandra* und *Medea. Stimmen*. Marburg: Tectum 2002.

Butler, Judith: Antigones Verlangen. Verwandtschaft zwischen Leben und Tod. Aus dem Amerikanischen von Reiner Ansén. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

Calabrese, Rita: Von der Stimmlosigkeit zum Wort. Medeas lange Reise aus der Antike in die deutsche Kultur. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*. Berlin: Janus Press 1998, S. 75-93.

Camps-Gaset, Montserrat: Von Kassandra zu Medea. Christa Wolf (1). In: Jané Jordi/Siguan, Marisa (Hrsg.): *Was bleibt? Christa Wolf y los temas literarios de la reunificación alemana*. Barcelona: SGE 2010, S. 61-71.

Carr, Richard Joseph: The Mythology of Fundamental Social Transformation. Christa Wolfs *Medea* (1996) in the Tradition of her *Kassandra* (1983). Dissertation presented to the University of Virginia, 2001.

Catani, Stephan: Vom Anfang und Ende des Mythos. Medea bei Christa Wolf und Dea Loher. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur 99 (2007), Nr. 3, S. 316-332.

Chiarloni, Anna: Medea und ihre Interpreten. Zum letzten Roman von Christa Wolf. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs *Medea*. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 111-119.

Cixous, Hélène: Das Lachen der Medusa. In: Hutfless, Esther/Postl, Gertrude/Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen. Übersetzt von Claudia Simma. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 39-61.

Cixous, Hélène/Schäfer, Elisabeth: Medusas ‚Changeance‘. Ein Interview mit Hélène Cixous. In: Hutfless, Esther/Postl, Gertrude/Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen. Übersetzt von Claudia Simma. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 190.

Cixous, Hélène: Weiblichkeit in der Schrift. Übersetzt von Eva Duffner. Berlin: Merve 1980.

Corbineau-Hoffmann, Angelika: Eintrag „Medeia“. In: Moog-Grünwald, Maria (Hrsg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler 2008, S. 418-428.

Cordes, Mechthild: Die ungelöste Frauenfrage. Eine Einführung in die feministische Theorie. Frankfurt a. M.: Fischer 1995, S. 50.

Dakova, Nadeshda: Ausgrenzung und Dämonisierung als Herrschaftsmechanismen des Patriarchats. Christa Wolfs Roman „Medea. Stimmen“. In: Germanica. Jahrbuch für deutschlandkundliche Studien. 7. Jahrgang, 2000, Sofia, S. 135-150.

Derrick, Kay Ken: Nachwort. In: Haas, Ursula: Klabund Klabund oder Möglichkeiten der Auflösung. Prosastück in 12 Szenen. München: Verlag Edition Literazette 1983, S. 50.

Devereux, Georges: Frau und Mythos. München: Fink 1986.

Ehmer, Manfred: Die Weisheit des Westens. Mensch, Mythos und Geschichte. Düsseldorf: Patmos 1998.

Ehrhardt, Marie-Luise: Christa Wolfs *Medea* – eine Gestalt auf der Zeitengrenze. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.

Eichelmann, Sabine: Der Mythos *Medea*. Sein Weg durch das kulturelle Gedächtnis zu uns. Marburg: Tectum 2010.

Eisel, Ulrich: Brief an Gerburg Treusch-Dieter. In: Schaeffer-Hegel, Barbara/Wartmann, Brigitte (Hrsg.): Mythos Frau. Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat. Berlin: publica 1984, S. 213-229.

Eliade, Mircea: Mythos und Wirklichkeit. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1988.

Emmerich, Wolfgang: Die Bedeutung von Generationen in 50 Jahren DDR-Literatur – und der Jahrgang 1929. In: Jané Jordi/Siguan, Marisa (Hrsg.): Was bleibt? Christa Wolf y los temas literarios de la reunificación alemana. Barcelona: SGE 2010, S. 15-29.

Feichtinger, Barbara: Medea – Rehabilitation einer Kindsmörderin? Zur Medea-Rezeption moderner deutschsprachiger Autorinnen. In: Grazer Beiträge. Zeitschrift für die klassische Altertumswissenschaft, S. 205-234.

Felsner, Kristin: Darstellung von Wirklichkeit. Erzählstrategien bei Christa Wolf und Uwe Johnson. In: Schmidt, Nadine J. (Hrsg.): Christa Wolf. München: edition text + kritik 2012, S. 143-153.

Fetscher, Justus: Opfer der Fremden. Zu Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. In: Lezzi, Eva (Hrsg.): Fremdes Begehren. Transkulturelle Beziehungen in Literatur, Kunst und Medien. Köln u. a.: Böhlau 2003, S. 33-43.

Fiskowa, Svitlana: Myphopoetik der Frauengestalten von Cassandra und Medea in der modernen Rezeption (deutsch-ukrainische Parallelen). In: Ukrainisch-Bayerische Germanistentagung an der Universität L'wiv. Dokumentation der 2. Ukrainisch-Bayerische Germanistentagung 8. – 10. April 2002. L'wiv: Izdat. Bak 2004, S. 72-76.

Frickel, Daniela A.: „Also kein Ausweg, keine Möglichkeit, keine Hoffnung?“ Heinrich von Kleists *Penthesilea* und deren Fortschreibungen im Werk Christa Wolfs. In: Fleig, Anne/Moser, Christian/Schneider, Helmut J. (Hrsg.): Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen. Freiburg, Berlin: Rombach 2014, S. 161-180.

Friedrich, Sabine: Traditionsbewußtsein als Lebensbewältigung. Zu Leben und Werk der Dagmar Nick. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1990.

Fuhrmann, Manfred: Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts. In: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. München: Fink 1971, S. 121-143.

Gascard, Johannes R.: Medea-Morphosen. Eine mytho-psychohistorische Untersuchung zur Rolle des Mann-Weiblichen im Kulturprozeß Berlin: Duncker & Humblot 1993.

Geary, Patrick J.: Am Anfang waren die Frauen. Ursprungsmythen von Amazonen bis zur Jungfrau Maria. Übersetzt von Andreas Wirthensohn. München: Verlag C.H.Beck 2006.

Georgopoulou, Eleni: Antiker Mythos in Christa Wolfs *Medea. Stimmen* und Evjenia Fakinus *Das siebte Gewand*. Die Literarisierung eines Kultur-Prozesses. Braunschweig: Romiosini 2001.

Georgopoulou, Eleni: Die Dimension des Bösen – Von der Theodizee in Heinrich von

Kleists *Das Erdbeben in Chili* zur Dialektik der Aufklärung in Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. In: Laskaridou, Olga/Theisen, Joachim (Hrsg.): Nur zerrissene Bruchstücke: Kleist zum 200. Geburtstag. Frankfurt a. M.: Lang 2013, S. 217-228.

Gerdzen, Rainer/Wöhler, Klaus: Matriarchat und Patriarchat in Christa Wolfs *Kassandra*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991.

Gidion, Heidi: Wer spricht? Beobachtungen zum Zitieren und zum Sprechen mit der eigenen Stimme an Christa Wolfs Günderrode- und *Kassandra*-Projekt. In: Drescher, Angela (Hrsg.): Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Frankfurt a. M.: Luchterhand 1990, S. 204-215.

Girard, René Das Heilige und die Gewalt. Übersetzt von Elisabeth Mainberger-Ruh. Zürich: Benziger 1987.

Girard, René Der Sündenbock. Übersetzt von Elisabeth Mainberger-Ruh. Zürich: Benziger 1988.

Glaser, Horst Albert: *Medea* oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation. Zur Geschichte eines Mythos. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2001.

Göbel-Uotila, Marketta: *Medea*. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2005.

Göttner-Abendroth, Heide: Brief an Christa Wolf. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs *Medea*. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 30-33.

Göttner-Abendroth, Heide: Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythos, Märchen und Dichtung. München: Verlag Frauenoffensive 1980.

Göttner-Abendroth, Heide: *Das Matriarchat I*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1988.

Gottwald, Herwig: Der Mythos nach der Wende. Christa Wolfs *Medea*. In: Zagreber Germanistische Beiträge 9 (2000), S. 67-88.

Grawe, Christian: Christa Wolf. *Medea: Stimmen* (Rezension). In: *World Literature Today* 71 (1997), Nr. 1, S. 142-143.

Grebing, Helga: Die vom Jahrgang 1929/30. Oder: Die Last der ‚späten Geburt‘. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Christa Wolf. München: edition text + kritik 1994, S. 3-8.

Grünewald, Heidi: Wohin mit mir? Überlegungen zu Christa Wolfs Identitätsdiskurs in *Medea. Stimmen* im Spiegel der Zeitenwende. In: Jané, Jordi/Siguan, Marisa (Hrsg.): Was bleibt? Christa Wolf y los temas literarios de la reunificación alemana. Barcelona: SGE 2010, S. 85-96.

Gutjahr, Ortrud: Zu Christa Wolfs *Medea Stimmen* und Botho Strauß' *Ithaka*. In: Ehrich-Haefeli, Verena (Hrsg.): *AntiquitatesRenatae*. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 345-360.

Habermas, Jürgen: Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. Bemerkungen zur Dialektik der Aufklärung – nach einer erneuten Lektüre. In: Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 405-431.

Hall, Edith: Medea als Mysterium im Global Village. Das göttliche Wissen und der Zorn der Unterdrückten. In: Bätzner, Nike/Dreyer, Matthias/Fischer-Lichte, Erika/Schönhagen, Astrid Silvia (Hrsg.): Medea-Morphosen. Mythos und ästhetische Transformation. München: Wilhelm Fink 2010, S. 19-33.

Hartmann, Elke: Zur Geschichte der Matriarchatsidee. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät I, Institut für Geschichtswissenschaften 2004.

Hays, Hoffman R.: Mythos Frau. Das gefährliche Geschlecht. Aus dem Amerikanischen von Leonore Schwartz. Frankfurt a. M.: Fischer 1978.

Heidelberger-Leonard, Irene: Literatur über Frauen = Frauenliteratur? Zu Christa Wolfs literarischer Praxis und ästhetischer Theorie. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Christa Wolf. München: edition text + kritik 1994, S. 129-139.

Heinrichs, Hans-Jürgen: Vorwort. In: Bachofen, Johann Jakob: Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. XXXII.

Hilmes, Carola: Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte. Königstein, Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2004.

Hilmes, Carola: Der Wille zur Differenz. Medea-Mythen im 20. Jahrhundert. In: Gutjahr, Ortrud/Engel, Manfred (Hrsg.): Zeitenwende – die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert. Bern: Lang 2003, S. 317-322.

Hilzinger, Sonja: Weibliches Schreiben als eine Ästhetik des Widerstands. Über Christa Wolfs „Kassandra“-Projekt. In: Drescher, Angela (Hrsg.): Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Frankfurt a. M.: Luchterhand 1990, S. 216-232.

Hochgeschurz, Marianne: Erwünschte Begegnung. Vorwort. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 5-8.

Holzner, Johann: Medea, die Fremde. In: ide. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. H.1-2004, S. 78-83.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor: Dialektik der Aufklärung. In: Noerr, Gunzelin Schmid (Hrsg.): Max Horkheimer. Gesammelte Schriften. Bd. 5. Frankfurt a. M.: Fischer 1987.

Hörnigk, Therese: Nachdenken über Christa Wolf. In: Schmidt, Nadine J. (Hrsg.): Christa Wolf. München: edition text + kritik 2012, S. 27-37.

Hussong, Marion: „Finden, was niemals war“ – Christa Wolfs Umdeutung des Medea-Mythos. In: Glossen 2000, Heft 10. Abzurufen unter [www2.dickinson.edu/glossen/heft10/hussong.html](http://www2.dickinson.edu/glossen/heft10/hussong.html) (letzter Zugriff am 17.2.2015).

Hutfless, Esther/Postl, Gertrude/Schäfer, Elisabeth: Vorwort: ... der luftigen Schwimmerin, der fliegenden Diebin ... In: Hutfless, Esther/Postl, Gertrude/Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): *Das Lachen der Medusa*. Zusammen mit aktuellen Beiträgen. Übersetzt von Claudia Simma. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 13-19.

Irigaray, Luce: Bürgerliche Rechte und Pflichten für beide Geschlechter. In: Irigaray, Luce: *Die Zeit der Differenz. Für eine friedliche Revolution*. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag 1991, S. 93-94.

Irigaray, Luce: Die ewige Ironie des Gemeinwesens... In: Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 266-281.

Irigaray, Luce: Körper an Körper mit der Mutter. In: Irigaray, Luce: *Zur Geschlechterdifferenz. Interviews und Vorträge*. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Wien: Wiener Frauenverlag 1987, S. 95-115.

Irigaray, Luce: *Die Zeit der Differenz. Für eine friedliche Revolution*. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag 1991.

Jäger, Manfred: Rauschgift-Lektüre. Zu Christa Wolfs Literatur-Vorstellungen, nach dem Wiederlesen eines sehr alten Aufsatzes. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Christa Wolf*. München: edition text + kritik 1994, S. 35-47.

Jamme, Christoph: „Gott an hat ein Gewand“. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

Janke, Alena: *Antiker Mythos und moderne Literatur. Zum Problem von Tradition und Innovation im Werk von Christa Wolf („Kassandra“ und „Medea. Stimmen“)*. Dissertation an der Universität Hamburg, 2010. Abrufbar unter [d-nb.info/1006374507/34](http://d-nb.info/1006374507/34) (letzter Zugriff am 17.2.2015).

Janssen-Jurreit, Marielouise: Die Grundlagen des Patriarchats. Thesen zu einer Theorie des Sexismus. In: Schaeffer-Hegel, Barbara/Wartmann, Brigitte (Hrsg.): *Mythos Frau. Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat*. Berlin: publica 1984, S. 104-127.

Joachimsthaler, Jürgen: *Medea. Deutungen*. Christa Wolfs Auseinandersetzung mit einer ‚Neuen Mythologie‘. In: Fischer-Kania, Sabine (Hrsg.): *Sprache und Literatur im Spannungsfeld von Politik und Ästhetik. Christa Wolf zum 80. Geburtstag*. München: Iudicium 2011, S. 52-62.

Jung, Mi-Kyeong: *Fremde und Ambivalenz. Die Fremdheit als literarischer Topos im Werk Christa Wolfs*. Im Vergleich mit Thomas Bernhard. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2003.

Jurgensen, Manfred: Die ‚Wolf-Kassandra-Stimme‘. Christa Wolfs mythologisierendes Erzählen. In: Schmidt, Nadine J. (Hrsg.): *Christa Wolf*. München: edition text + kritik 2012, S. 61-71.

Kallin, Britta: *Christa Wolf: Medea. Stimmen* (Rezension). In: *Focus on Literature* 3 (1996), Nr. 2, S. 191- 195.

Kallin, Britta: „Gut sei gewesen, was die Entfaltung alles Lebendigen gefördert habe“. Feminist Mythmaking and Christa Wolf's *Medea. Stimmen*. In: *Focous on Literatur* 6 (1999), Nr. 1, S. 39-56.

Kaminski, Nicola: Sommerstück – Was bleibt – Medea. *Stimmen. Wende-Seismographien bei Christa Wolf*. In: Erhart, Walter/Niefanger, Nirk (Hrsg.): *Zwei Wendezeiten. Blicke auf die deutsche Literatur 1945 und 1989*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1997, S. 115-139.

Kamper, Dietmar: Die Usurpation der Fruchtbarkeit. Anmerkung zu einer männlichen Universalstrategie. In: Schaeffer-Hegel, Barbara/Wartmann, Brigitte (Hrsg.): *Mythos Frau. Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat*. Berlin: publica 1984, S. 100-103.

Kant, Immanuel: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* Potsdam: Stuhr'sche Buchhandlung 1845 [1784].

Kaufmann, Eva: Irmtraud Morgner, Christa Wolf und andere. Feminismus in der DDR-Literatur. In: Kaufmann, Eva: *Aussichtsreiche Randfiguren. Aufsätze*. Neubrandenburg: Federchen 2000, S. 47-53.

Kaufmann, Eva: „... schreiben, als ob meine Arbeit noch und immer wieder gebraucht würde“. Überlegungen zur Utopie bei Christa Wolf. In: Kaufmann, Eva: *Aussichtsreiche Randfiguren. Aufsätze*. Neubrandenburg: Federchen 2000, S. 95-102.

Kaufmann, Eva: Stimmen um „Medea“. In: Kaufmann, Eva: *Aussichtsreiche Randfiguren. Aufsätze*. Neubrandenburg: Federchen 2000, S. 103-106.

Kaute, Brigitte: „Das Eingeständnis unserer Not“ – eine epistemologische Lektüre von Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. In: Bareis, J. Alexander (Hrsg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010, S. 155-171.

Kenkel, Konrad: *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung*. Euripides, Klingner, Grillparzer, Jahn, Anouilh. Bonn: Bouvier 1979.

Kerényi, Karl: *Die Mythologie der Griechen, Band 1: Die Götter- und Menschheitsgeschichten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1968.

Kerényi, Karl: *Die Mythologie der Griechen, Band 2: Die Heroen-Geschichten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1968.

Kessel, Martina/Signori, Gabriela: *Geschichtswissenschaft*. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hrsg.): *Gender-Studien. Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2006.

Klingmann, Ulrich: Zur Problematik des Gegensatzes zwischen Macht und Leben in Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*. In: *Acta Germanica* 26/27 (1998/99), S. 117-131.

Koskinas, Nikolaos-Ioannis: “The Escape Backwards as an Escape Forwards”. Moments of Demythification in Christa Wolf's *Cassandra and Medea*. In: Goya,



Losada/Manuel, José (Hrsg.): *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publ., 2012, S. 187-198.

Koskinas, Nikolaos-Ioannis: „Fremd bin ich eingezogen, fremd ziehe ich wieder aus.“ Von Cassandra, über Medea, zu Ariadne. Manifestationen der Psyche im spätesten Werk Christa Wolfs. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

Koskinas, Nikolaos-Ioannis: Ist eine Medea ohne Kindsmord überhaupt denkbar? Medea-Morphosen bei Euripides und Christa Wolf. In: *Amaltea. Revista de mitocritica*, Vol. 2 (2010), S. 91-103.

Kraft, Helga W.: Searching for a Motherland. Women Breaking Their Generational Chains in Christa Wolf's *Kindheitsmuster*, *Sommerstück*, and *Medea. Stimmen*. In: Kosta, Barbara (Hrsg.): *Writing against Boundaries. Nationality, Ethnicity and Gender in the German-Speaking Context*. Amsterdam u. a.: Rodopi 2003, S. 141-165.

Kräzer, Jürgen: Das Cassandra-Syndrom. Medea Stimmen und Gegenstimmen. Christa Wolfs „Medea“ im Spiegel der Literaturkritik. In: *Die Horen* 42 (1997), H. 2, S. 48-59.

Krellner, Ulrich: Mythologische Transformationen. Zur Rolle des Mythos in Christa Wolfs *Kassandra* und *Medea. Stimmen*. In: Platen, Edgar (Hrsg.): *Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. München: Iudicium 2007, S. 123-137.

Krüger, Sebastian: Medeas ‚Blutspur‘. Der Medea-Mythos im Dienst kolonialistischen Denkens und Christa Wolfs Bruch mit dem Rezeptionsdogma. In: Stillmark, Hans-Christian (Hrsg.): *Worüber man (noch) nicht reden kann, davon kann die Kunst ein Lied singen. Texte und Lektüren. Beiträge zur Kunst-, Literatur- und Sprachkritik*. Frankfurt a. M.: Lang 2001, S. 177-193.

Kuhn, Annette: Sie spricht mit ihrer eigenen Stimme. Medea bei Christine de Pizan. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*. Berlin: Janus Press 1998, S. 94-103.

Kurz, Johanna: Wer hat hier eigentlich das Sagen? Geschlecht und Macht in Christa Wolfs „Medea. Stimmen“. In: Krammer, Stefan (Hrsg.): *MannsBilder. Literarische Konstruktionen von Männlichkeiten*. Wien: WUV 2007, S. 121-135.

Lämmert, Eberhard u. a.: Neunte Diskussion: Mythen im 20. Jahrhundert. Depotenzierung und Usurpation. In: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München: Fink 1971, S. 687-719.

Laquière-Waniek, Eva: Von weißer Tinte zu Medusas Schlangen – Der Frauen- und Subjektbegriff in Hélène Cixous' *Écriture féminine*. In: Hutfless, Esther/Postl, Gertrude/Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): *Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Übersetzt von Claudia Simma. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 135-153.

Lausch, Helga: *Der Matriarchats-Diskurs in der zweiten deutschen Frauenbewegung. Die (Wider)Rede von der ‚anderen‘ Gesellschaft und vom ‚anderen‘ Geschlecht*. München: Herbert Utz Verlag 2011.

Ledanff, Susanne: Die Suche nach dem ‚Wenderoman‘ – zu einigen Aspekten der literarischen Reaktionen auf Mauerfall und deutsche Einheit in den Jahren 1995 und 1996. In: Glossen 1997, Heft 2. Abzurufen unter [www2.dickinson.edu/glossen/heft2/wende.html](http://www2.dickinson.edu/glossen/heft2/wende.html) (letzter Zugriff am 17.2.2015).

Lehnert, Herbert: Stimmen von Macht und Freiheit. Christa Wolf, *Medea*. In: Menges, Karl (Hrsg.): Literatur und Geschichte. Festschrift für Wolf Koepke zum 70. Geburtstag. Amsterdam u. a.: Rodopi 1998, S. 299-311.

Lescow, Theodor: Theodizee. Christa Wolf, Altes Testament, Neues Testament, Paul Celan. Copyright by Theodor Lescow, Manlente 2002.

Lévi-Strauss, Claude: Strukturele Anthropologie I. Übersetzt von Hans Naumann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.

Lewis, Alison: Die imaginäre Gemeinschaft deutscher Nation. Geschichten einer gescheiterten Ost-West-Begegnung. In: Fischer, Gerhard (Hrsg.): Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur: 1989-1999. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2001, S. 181-192.

Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2003.

Loster-Schneider, Gudrun: Intertextualität und Intermedialität als Mittel ästhetischer Innovation in Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*. In: Wende, Waltraud (Hrsg.): Nora verläßt ihr Puppenheim. Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation. Stuttgart u. a.: Metzler 2000, S. 222-249.

Loster-Schneider, Gudrun: „Medea sagt, wer die Leute zwingt, an ihr Heiliges zu rühren, mache sie sich zum Feind.“ Zur Inszenierung der verratenen Mutterliebe in literarischen Medea-Adaptionen Klingers und Wolfs. In: Krause, Burkhardt (Hrsg.): Emotions and Cultural Change. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2006, S. 135-154.

Lu, Mingjun: Eine andere Medea. Über Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*. In: Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur. Band 13, 2012, S. 325-335.

Lü, Yixu: Medea unter den Deutschen. Wandlungen einer literarischen Figur. Freiburg i. Br., Berlin, Wien: Rombach 2009.

Lühe, Irmela von der: „Unsere Verkennung bildet ein geschlossenes System“. Christa Wolfs „Medea“ im Lichte der Schillerschen Ästhetik. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 2000.

Luserke-Jaqui, Mathias: „Ich berichte, was vorgefallen ist“. Christa Wolfs Medea-Roman. In: Daigger, Annette (Hrsg.): West-östlicher Divan zum utopischen Kakanien. Hommage à Marie-Louise Roth. Bern u. a.: Lang 1999, S. 465-477.

Luserke-Jaqui, Matthias: Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur. Tübingen: Francke 2002.

Lütkehaus, Ludger: Medea und einige ihrer Kinder. In: Freiburger Universitätsblätter.

Heft 157. Freiburg : Rombach 2002, S. 17-30.

Lütkehaus, Ludger: Medea und einige ihrer Kinder. In: Lütkehaus, Ludger (Hrsg.): Mythos Medea. Texte von Euripides bis Christa Wolf. Stuttgart: Reclam 2007, S. 313-354.

Magenau, Jörg: Christa Wolf. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2013.

Mayer, Friederike: Potenzierte Fremdheit. Medea – die wilde Frau. Betrachtungen zu Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*. In: Literatur für Leser 20 (1997), Heft 2, S. 85-94.

Merkel, Sven: Im Banne Medeas. Überlegungen zu einem Motiv im Ausblick auf zwei Texte: Heiner Müller *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* und Christa Wolf *Medea. Stimmen*. In: Scholz, Hannelore (Hrsg.): ZeitStimmen. Betrachtungen zur Wende-Literatur. Berlin: Trafo-Verlag Weist 2000, S. 205-224.

Merschiers, Dorle: Christa Wolfs *Medea* (1996). Der Mythos als Metapher für die Wende. In: Valentin, Jean-Marie (Hrsg.): Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen“. Band 10: Geschlechterdifferenzen als Kulturkonflikte. Bern u. a.: Peter Lang 2007, S. 473-478.

Messerschmidt, Astrid/Peters, Eva: Kein Freispruch für Euripides. Zu den Medea-Romanen von Ursula Haas und Christa Wolf. In: Weimarer Beiträge 46 (2000) 4, S. 524-546.

Meyer-Gosau, Frauke: Lebensform Prosa. Eine Wegbeschreibung von der „Moskauer Novelle“ zu „Was bleibt“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Christa Wolf. München: edition text + kritik 1994, S. 23-33.

Mitrache, Liliana: Von Euripides zu Christa Wolf. Die Wiederbelebung des Mythos in *Medea. Stimmen*. In: Studia Neophilologica 74 (2002), Nr. 2, S. 207-214.

Mohn, Jürgen: Mythostheorien. Eine religionswissenschaftliche Untersuchung zu Mythos und Interkulturalität. München: Fink 1998.

Most, Glenn W.: Eine Medea im Wolfspelz. In: Seidensticker, Bernd (Hrsg.): Mythen in nachmythischen Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Berlin u. a.: de Gruyter 2002, S. 348-367.

Münster, Reinhold: Mythos und europäischer Nihilismus. Bertolt Brecht, Heiner Müller, Christa Wolf. In: Jan é Jordi/Siguan, Marisa (Hrsg.): Was bleibt? Christa Wolf y los temas literarios de la reunificación alemana. Barcelona: SGE 2010, S. 107-118.

Nell, Werner: Divergenzen und Konvergenzen. ‚Mythos‘ Medea bei Christa Wolf und Cesare Pavese. In: Gansel, Carsten (Hrsg.): Christa Wolf. Im Strom der Erinnerung. Göttingen: V & R 2014, S. 151-163.

Neuhaus, Stefan: Christa Wolf, Medea und der Mythos. In: Wirkendes Wort 53 (2003), Heft 2, S. 283-294.

Nođ, Indra: „Nur sie, Medea, könnte mir raten“ – Wiedergelesen: Christa Wolfs Roman „Medea. Stimmen“. In: Schmidt, Nadine J. (Hrsg.): Christa Wolf. München: edition text + kritik 2012, S. 107-116.

Nowakowska, Katarzyna: Literarisches Schaffen der vertriebenen Autoren für eine gemeinsame Zukunft. In: Lopuszanska, Grazyna (Hrsg.): Sprache und Kultur als gemeinsames Erbe im Grenzgebiet. Gdansk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego 2010, S. 213-220.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hrsg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004.

Ondoa, Hyacinthe: Die Politik kultureller Verortung in Ostdeutschland. Zu Christa Wolfs *Medea*. In: Gouaffo, Albert (Hrsg.): Literatures der Migration in Deutschland. Das Beispiel Afrika. Dschang, Cameroun: Univ. 2009, S. 139-151.

Paul, Georgina: Christa Wolf's *Medea. Stimmen* (Medea. A Modern Retelling). In: Taberner, Stuart (Hrsg.): The Novel in German since 1990. Cambridge: Cambridge University Press 2011, S. 64-78.

Paul, Georgina: Schwierigkeiten mit der Dialektik. Zu Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. In: German Life and Letters 50:2 April 1997, S. 227-240.

Pinkerneil, Beate: Gespräche über Christa Wolf. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Christa Wolf. München: edition text + kritik 1994, S. 9-22.

Postl, Gertrude: Eine Politik des Schreibens und des Lachens. Versuch einer historischen Kontextualisierung von Hélène Cixous' *Medusa*-Text. In: Hutfless, Esther/Postl, Gertrude/Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen. Übersetzt von Claudia Simma. Wien: Passagen Verlag 2013, S.21-37.

Preußer, Heinz-Peter: Medea – Cassandra/Kassandra – Medea. Apokalyptik und Identitätssehnsucht bei Christa Wolf. In: Literatur für Leser 28 (2005), Nr. 4, S. 241-262.

Preußer, Heinz-Peter: Projektionen und Mißverständnisse. Über den Nobilitierungsdiskurs der westlichen Rezeption und einige Unvermeidbarkeiten im Umgang mit Christa Wolf, ihrer Erzählung „Kassandra“ und den sie begleitenden „Voraussetzungen“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Christa Wolf. München: edition text + kritik 1994, S. 68-87.

Probst, Lothar: Anmerkungen zum Status und zur Rolle ost- und westdeutscher Intellektueller seit 1949. Eine Bilanz nach 60 Jahren. In: Jané Jordi/Siguan, Marisa (Hrsg.): Was bleibt? Christa Wolf y los temas literarios de la reunificación alemana. Barcelona: SGE 2010, S. 31-43.

Qin, Wenwen: Dichotomie, Antinomie oder Synthese? Zur feministischen Mythosadaptation in Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. Ungedruckte Masterarbeit an der Fudan-Universität Shanghai, 2012.

Raja, Anita: Worte gegen die Übel der Welt. Überlegungen zur Sprache von Christa

Wolf. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 120-125.

Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Übersetzt von Hugo Seinfeld unter Mitwirkung von Boris von Borresholm. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987.

Ranke-Graves, Robert von: Die weiße Göttin. Sprache des Mythos. Übersetzt von Thomas Lindquist unter Mitarbeit von Lorenz Wilkens. Berlin: Medusa-Verlag 1981.

Rarick, Damon: „Nichts bleibt ohne Folgen“: New Voices, New Myths by East German Writers after Reunification. In: Beitter, Ursula E. (Hrsg.): Schreiben im heutigen Deutschland. Fragen an die Vergangenheit. New York: Lang 1998, S. 183-209.

Reichwein, Regine: Die illusionäre Macht der Opfer. Bemerkungen zu den geheimen Sehnsüchten und Schrecken weiblicher Machtphantasien. In: Schaeffer-Hegel, Barbara/Wartmann, Brigitte (Hrsg.): Mythos Frau. Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat. Berlin: publica 1984, S. 363-377.

Riedel, Volker: Iphigenie in Freiheit – Medea in Korinth. Zur Rezeption griechischer Mythen nach dem Ende der DDR. In: Krüger, Brigitte/Stillmark, Hans-Christian (Hrsg.): Mythos und Kulturtransfer. Neue Figurationen in Literatur, Kunst und modernen Medien. Bielefeld: transcript 2013, S. 249-277.

Rösch, Gertrud Maria (Hrsg.): Fakten und Fiktionen. Werklexikon der deutschsprachigen Schlüsselliteratur 1900-2010. Stuttgart: Anton Hiersemann 2013.

Rosenkranz-Kaiser, Jutta: Feminismus und Mythos. Tendenzen in Literatur und Theorie der achziger Jahre. Münster, New York: Waxmann 1995.

Roser, Birgit: Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs *Medea. Stimmen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000.

Rupp, Gerhard: Weibliches Schreiben als Mythoskritik. Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*. In: Rupp, Gerhard (Hrsg.): Klassiker der deutschen Literatur. Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 301-321.

Schäff, Daniel: *Medea. Stimmen* und Volker Brauns *Das Nichtgelebte* als Teil des ostdeutschen Gegendiskurses. In: Fischer-Kania, Sabine (Hrsg.): Sprache und Literatur im Spannungsfeld von Politik und Ästhetik: Christa Wolf zum 80. Geburtstag. München: Iudicium 2011, S. 41-51.

Scheffel, Michael: Vom Mythos gezeichnet? Medea zwischen ‚Sexus‘ und ‚Gender‘ bei Euripides, Franz Grillparzer und Christa Wolf. In: *Wirkendes Wort* 53 (2003), Heft 2, S. 295-307.

Schlesier, Renate: Medeas Verwandlungen. In: Kämmerer, Annette/Schuchard, Margret/Speck, Agnes (Hrsg.): Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft. Heidelberg: Mattes Verlag 1998, S. 1-12.

Schmidt, Margot: Brief an Christa Wolf vom 30. Oktober 1991. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 20.

Schmidt, Margot: Brief an Christa Wolf vom 8. November 1991. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 26-29.

Schmidt, Margot: Eintrag „Medea“ im *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 34-36.

Schmidt, Ricarda: Das ausgeschlossene Andere der abendländischen Zivilisation. Zu Christa Wolfs Medea. In: Goodbody, Axel (Hrsg.): Literatur und Ökologie. Amsterdam u. a.: Rodopi 1998, S. 297-315.

Schneider, Lambert/Seifert, Martina: Sphinx–Amazone–Mänade. Bedrohliche Frauenbilder im antiken Mythos. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag 2010.

Schubert, Werner: Medea in der lateinischen Literatur der Antike. In: Kämmerer, Annette/Schuchard, Margret/Speck, Agnes (Hrsg.): Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft. Heidelberg: Mattes Verlag 1998, S. 55-91.

Schuhmann, Klaus: Von Cassandra zu Medea – Figurationen und Reflexionen in der Zeiten-,Wende‘. In: Honsza, Norbert (Hrsg.): Die Rezeption der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach der Wende 1989, S. 95-104.

Schwinge, Ernst-Richard: Medea bei Euripides und Christa Wolf. In: Poetica 35 (2003), Nr. 3-4, S. 275-305.

Scribner, Charity: August 1961. Christa Wolf and the Politics of Disavowal. In: German Life and Letters 55:1 January 2002, S. 61-74.

Segebrecht, Wulf: Laudatio auf Dagmar Nick anlässlich der Horst-Bienek-Preisverleihung für Lyrik am 15. Dezember 2009. In: Bayerische Akademie der Schönen Künste: Jahrbuch 2010, S. 199-207.

Seidensticker, Bernd: „Erzähle, wie sie starben.“ Die Darstellung des Schrecklichen in der Euripideischen *Medea* und das tragische Vergnügen. In: Bätzner, Nike/Dreyer, Matthias/Fischer-Lichte, Erika/Schönhagen, Astrid Silvia (Hrsg.): Medea-Morphosen. Mythos und ästhetische Transformation. München: Wilhelm Fink 2010, S. 81-90.

Seiterle, Gérard: Artemis – Die große Göttin von Ephesos. In: Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.): Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild. Berlin: Janus Press 1998, S. 37.

Shafi, Monika: „Falsch leiden sollte es auch geben“ – Konfliktstrukturen in Christa Wolfs Roman *Medea*. In: Colloquia Germanica 30 (1997), Nr. 4, S. 375-385.

Shah, Mira: Der erste Mord. Der Tod des Apsyrtos als Schlüsselmoment für moderne Interpretationen des Medea-Mythos: Jahnn, Pasolini, Wolf, Loher. In: KulturPoetik 14, 2014, Heft 1, S. 43-69.

Shibib, Mohammad Ismail: Christa Wolfs *Kassandra* und *Medea*. *Stimmen*. Spurensuche eines Grunddenkmusters oder Historisierung aktueller Krisen. Dissertation an Universität Rostock, 2007.

Siebenpfeiffer, Hania: Giftige Gabe(n). Medea als heroisch-dämonische Giftmischerin. In: Bätzner, Nike/Dreyer, Matthias/Fischer-Lichte, Erika/Schönhagen, Astrid Silvia (Hrsg.): *Medea-Morphosen. Mythos und ästhetische Transformation*. München: Wilhelm Fink 2010, S. 91-110.

Siguan, Marisa: Von *Kassandra* zu *Medea*. Christa Wolf (2). In: Jané Jordi/Siguan, Marisa (Hrsg.): *Was bleibt? Christa Wolf y los temas literarios de la reunificación alemana*. Barcelona: SGE 2010, S. 73-84.

Simma, Claudia: Medusas diebische Vergnügen. In: Hutfless, Esther/Postl, Gertrude/Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): *Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Übersetzt von Claudia Simma. Wien: Passagen Verlag 2013, S.73-80.

Sommer, Imke: *Zivile Rechte für Antigone. Zu den rechtstheoretischen Implikationen der Theorie von Luce Irigaray*. Baden-Baden: Nomos 1998.

Spiegel, Sabrina: *Medea. Transformationen in der Gegenwartsliteratur. Neuinterpretationen zeitgenössischer Autorinnen*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2008.

Steigerwald, Jörn: Flucht und Vertreibung der „Barbarin aus dem Osten“. Zu Christa Wolfs *Medea*. In: Feuchert, Sascha (Hrsg.): *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur*. Frankfurt a. M.: Lang 2001, S. 281-297.

Steinbart, Hiltrud: *Im Anfang war die Frau. Die Frau – Ursprung der Religionen. Ein Beitrag zur Geschichte der Religionen*. Frankfurt a. M.: R. G. Fischer 1983.

Stephan, Inge: Die bösen Mütter. *Medea-Mythen und nationale Diskurse in Texten von Elisabeth Langgässer und Christa Wolf*. In: Fischer, Gerhard (Hrsg.): *Schreiben nach der Wende: ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989 – 1999*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2007, S. 171-180.

Stephan, Inge: Jüdische Medeen. Bertolt Brecht, Gertrud Kolmar, Paul Celan. In: Bätzner, Nike/Dreyer, Matthias/Fischer-Lichte, Erika/Schönhagen, Astrid Silvia (Hrsg.): *Medea-Morphosen. Mythos und ästhetische Transformation*. München: Wilhelm Fink 2010, S. 193-203.

Stephan, Inge: *Literaturwissenschaft*. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge (Hrsg.): *Gender-Studien. Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2006, S. 284-293.

Stephan, Inge: *Medea, meine Schwester? Medea-Texte von Autorinnen im 20. Jahrhundert*. In: Henn, Marianne/Hufeisen, Britta (Hrsg.): *Frauen. Mitsprechen, Mitschreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlicher Frauenforschung*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag 1997, S. 1-20.

Stephan, Inge: *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*. Köln: Böhlau 2006.

Stephan, Inge: *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts.* Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1997.

Steskal, Christoph: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Aktualisierungspotential eines Mythos.* Regensburg: S. Roderer Verlag 2001.

Stoller, Silvia: *Warum lacht Medusa? Zur Bedeutung des Lachens bei Hélène Cixous.* In: Hutfless, Esther/Postl, Gertrude/Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): *Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen.* Übersetzt von Claudia Simma. Wien: Passagen Verlag 2013, S. 155-170.

Sy-Quia, Hilary Collier: „Truth Lies with the Victor“. *Scars on the Skin and Silenced Memories – Christa Wolf’s Medea.* In: Sy-Quia, Hilary Collier (Hrsg.): *Conquering Women. Women and War in the German Cultural Imagination.* Berkeley: IAS 2000, S. 111-125.

Szczepaniak, Monika: *Jason als ‚Macher‘ der Geschichte. Betrachtungen über das männliche Prinzip in Heiner Müllers und Christa Wolfs Adaptionen der Argonautensage.* In: *Orbis Liguorum* Vol. 23, Wrocław – Legnica 2003, S. 167-178.

Szczepaniak, Monika: *Medea. Stimmen.* Ein mythisches Modell bei Christa Wolf. In: Biadun-Grabarek, Hanna (Hrsg.): *Neue Erscheinungen in der deutschen Sprache und Literatur unter dem Gesichtspunkt der Germanistenausbildung. Akten des deutsch-polnisch-tschechischen Symposiums.* Bydgoszcz: Wydawn. Akad. Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego 2001, S. 136-147.

Tabah, Mireille: *Unschuldig, selbstbewußt – und doch Opfer. Entmythologisierung und Re-Mythisierung in Christa Wolfs Medea.* In: *Études Germaniques*, Janvier-Mars 2002, S. 111-125.

Taubes, Jacob: *Der Dogmatische Mythos der Gnosis.* In: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption.* München: Fink 1971, S. 145-156.

Tazi-Preve, Irene Mariam: *Mutterschaft im Patriarchat. Mutter(feind)schaft in politischer Ordnung und feministischer Theorie – Kritik und Ausweg.* Frankfurt a. M.: Peter Lang 2004.

Tepe, Peter: *Rezensionen mythoshaltiger Literatur. Eine exemplarische Studie zu 10 Besprechungen von Christa Wolfs „Medea. Stimmen“.* In: Koerner, Hans/Reuter, Guido/Bachmann, Thorsten (Hrsg.): *Mythen in der Kunst.* Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 248-264.

Toman, Lore: *Die andere Hälfte des Himmels. Von der Entmachtung des Weiblichen in Mythos und Realität.* Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1987.

Treusch-Dieter, Gerburg: *Der Mythos von Demeter und Kore. Zur Dramaturgie des „bewilligten Raubs“.* In: Schaeffer-Hegel, Barbara/Wartmann, Brigitte (Hrsg.): *Mythos Frau. Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat.* Berlin: publica 1984, S. 176-212.

Uerlings, Herbert: *Figuren des Fremden bei Christa Wolf und Heiner Müller. Am Beispiel Medeas.* In: Crăciun, Ioana (Hrsg.): *Ost-West-Identitäten und –Perspektiven.*



deutschsprachige Literatur in und aus Rumänien im interkulturellen Dialog. München: IKGS 2012, S. 59-76.

Umbach, Rosani: Sprache und Selbstbewusstsein in Christa Wolfs „Medea – Stimmen“. In: Koroschetz de Maragno, Renate (Hrsg.): Brückenschlag. Actas del X Congreso Latinoamericano de Estudios Germanisticos. Caracas: Univ. Central de Venezuela 2002, S. 282-291.

Uysal-Ünalán, Saniye: Mythenkorrektur und das Konzept vom ‚Humanum‘ in Christa Wolfs Roman „Medea. Stimmen“. In: Ege-Forschungen zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Bornova, Izmir: Ege Üniv. Basmevi 2009, S. 53-68.

Uysal-Ünalán, Saniye: Mythenrezeption als Weiblichkeitskonstruktion. Mythologische Geschlechterdiskurse in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Münster: LIT 2011.

Viergutz, Corinna/Holweg, Heiko: „Kassandra“ und „Medea“ von Christa Wolf. Utopische Mythen im Vergleich. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

Voss, Christine Lilli: Projektionsraum Mythos bei Christa Wolf – von der *Kassandra* zur *Medea*. Eine literarische Analyse der feministisch-mythographischen Konzepte in diesen Werken. Dissertation submitted to the Graduate School New Brunswick Rutgers, The State University of New Jersey, 1998.

Wagner, Beate: Zwischen Mythos und Realität. Die Frau in der frühgriechischen Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Haag und Herchen 1982.

Walenski, Tanja: Unterwegs mit Christa Wolf im (sovjet-)russischen Raum – zu Biographie, Rezeption und „Medea. Stimmen“. In: Gansel, Carsten (Hrsg.): Christa Wolf. Im Strom der Erinnerung. Göttingen: V & R 2014, S. 283-309.

Weigel, Sigrid: Vom Sehen zur Seherin. Christa Wolfs Umdeutung des Mythos und die Spur der Bachmann-Rezeption in ihrer Literatur. In: Drescher, Angela (Hrsg.): Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Frankfurt a. M.: Luchterhand 1990, S. 169-203.

Wendt, Gunna: Nachwort. In: Haas, Ursula: Ich kröne dich mit Schnee. Gedichte und Ghasele. München: Verlag Sankt Michaelsbund 2009, S. 103-104.

Wesel, Uwe: Der Mythos vom Matriarchat. Über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften vor der Entstehung staatlicher Herrschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.

Westphal, Nicola: „Jetzt hören wir Stimmen“. Die Weiterentwicklung von Christa Wolfs Schreibkonzept in *Medea. Stimmen*. In: Literatur für Leser 23 (2000), Nr. 4, S. 231-241.

Wilhelmy, Thorsten: Legitimationsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

Wilke, Sabine: Die Konstruktion der wilden Frau. Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen* als postkolonialer Text. In: The German Quarterly 76 (2003), Nr. 1, S. 11-24.

Winkler, Markus: „Kassandra“, „Medea“, „Leibhaftig“. Tendenzen von Christa Wolfs mythologischem Erzählen vor und nach der Wende. In: Beßlich, Barbara (Hrsg.): Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktion in der deutschen Literatur nach 1989. Berlin: Schmidt 2006, S. 259-274.

Wittmeyer, Uwe: Dionysos – ein Mittler im Geschlechterkampf? In: Schuppener, Georg/Tetzner, Reiner (Hrsg.): Frauen im Mythos. Leipzig: Arbeitskreis für Vergleichende Mythologie e. V. 1999, S. 59-80.

Wurzer, Andrea: Christa Wolfs Medea – auf dem Hintergrund von Vorurteilstheorien. In: Koroschetz de Maragno, Renate (Hrsg.): Brückenschlag. Actas del X Congreso Latinoamericano de Estudios Germanisticos. Caracas: Univ. Central de Venezuela 2002, S. 301-307.

Zimmermann, Bernhard: Seiner Zeit voraus – Euripides *Medea*. In: Freiburger Universitätsblätter. Heft 157. Freiburg : Rombach 2002, S. 31-43.

Zimmermann, Sonja: Der Mythos vom Matriarchat in der westlichen Literatur von der Antike bis zur Gegenwart. In: Haller, Andreas J./Lenz, Sonja/Huppertz, Bettina (Hrsg.): Spannungsfelder. Literatur und Mythos. Beiträge zum 2. Studierendenkongress der Komparatistik, 6. bis 8. Mai 2011, Universität Bonn. Frankfurt a. M.: Lang 2012, S. 191-198.

Zimniak, Pawel: Bekenntnis zur Humanität in der poetischen Rede Dagmar Nicks. In: Gansel, Carsten/Zimniak, Pawel (Hrsg.): Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien. Wrocław, Dresden: Neisse 2006, S. 424-438.

Zimniak, Pawel: Texte als Reflexionsinstanzen. Dagmar Nicks poetische Ich-Inszenierungen. In: Bialek, Edward (Hrsg.): Silesia in litteris servata. Dresden: Neisse 2010, S. 19-52.