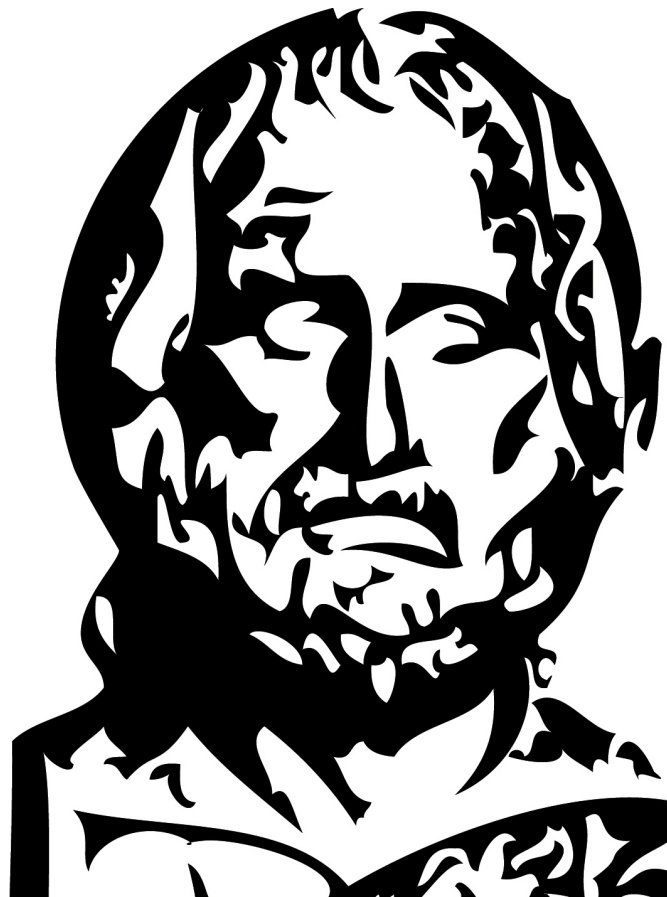
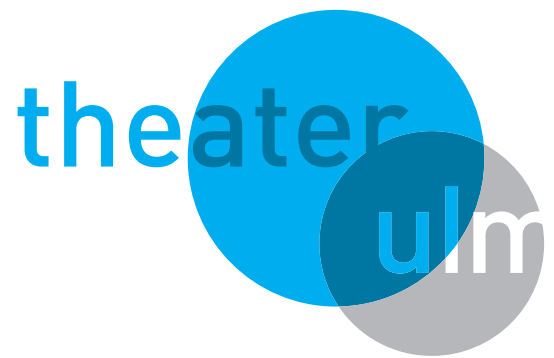


Materialien zu  
**MEDEA**  
Tragödie von Euripides

Zusammengestellt von  
Dramaturgin Silke Meier-Künzel



## INHALT

MEDEA UND KEIN ENDE	S. 2
DIE ARGONAUTENSAGE	S. 3
MEDEA UND EINIGE IHRER KINDER	S. 5
Quellen	S. 28

## MEDEA UND KEIN ENDE

Der Medea-Mythos ist Basis von bisher über 300 Medea-Metamorphosen in Literatur, Bildender Kunst und Musik und auf Grund der Vielschichtigkeit der möglichen Themenschwerpunkte innerhalb des Mythos ist ein Ende der Bearbeitungen bisher nicht absehbar. Mit der Medea-Figur wird zunächst ein grausamer Kindsmord assoziiert. Medea, die bis zum Wahnsinn liebende Frau, die ihre zwei Söhne aus Rache an ihrem Ehemann ermordet. Das Bild dieser Figur ist hauptsächlich geprägt von Euripides' Tragödie. 431 v. Chr. entstanden, ist sie Bestandteil der sogenannten Dionysien, einem dreitägigen Theaterwettbewerb kultischen Ursprungs, bei dem jeweils drei Tragödien und ein Satyrspiel von drei Autoren zur Aufführung kommen. Euripides nimmt 22 Mal an diesem Wettbewerb teil und erhält mit seinen Werken vier Mal den ersten Preis. In dem Jahr, in dem seine Medea aufgeführt wird, muss er sich mit dem letzten Platz begnügen.

Euripides zeichnet in seiner Tragödie ein Medea-Bild welches keineswegs auf die Kindsmörderin beschränkt ist. Medeas Herkunft als Enkelin des Sonnengottes Helios wird thematisiert, entkommt sie doch nach ihrer blutigen Tat mit dem Sonnenwagen. Außerdem ist sie eine Zauberin. Auf vielen bildlichen Darstellungen ist Medea als Heilerin, Pharmakologin und Magierin zu sehen und kann so beispielsweise auch Lebewesen verjüngen. Bei Euripides greift Medea auf ihre Fertigkeiten auf diesem Gebiet zurück, indem sie ihre Rivalin Glauke und deren Vater Kreon durch ein vergiftetes Geschenk, ein Kleid und ein Diadem, tötet.

Aber die Figur Medea setzt sich in Euripides' Tragödie nicht nur aus ihrer Herkunft und ihren übernatürlichen Fähigkeiten zusammen: Medeas menschliche Seite spielt die weit größere Rolle für ihr Handeln und ihre Entscheidungen. Ihre leidenschaftliche Liebe zu Jason, die sie nicht zum finalen Kindsmord treibt, sondern auch in der Vergangenheit des Paares schon so manches Opfer forderte, ist Motor des Geschehens. Medea betrügt ihren Vater und zerstückelt ihren Bruder, um Jason zu seinem rechtmäßigen Machtanspruch in seinem Heimatland und zur gemeinsamen Flucht zu verhelfen (siehe Argonautensage). Auch dem unrechtmäßigen Herrscher von Jasons Heimat Iolkos, Pelias, wird die List Medeas zum Verhängnis: Unter dem Vorwand eines Verjüngungszaubers bringt sie Pelias' zwei Töchter dazu, ihren Vater zu zerstückeln und in Milch zu kochen, mit dem Ergebnis, dass er nicht, wie das zuvor zu Demonstrationszwecken von Medea versteckte Lamm, wieder aus dem Kessel herausspringt. Das Paar hinterlässt gemeinsam eine grausame Blutspur.

Euripides verfährt mit dem Hintergrund zu Medeas Figur, ihrem Können und ihren Taten in seiner Tragödie selektiv. Er legt einen klaren Fokus auf die liebende Frau und die Konsequenzen, die die Enttäuschung und der Verrat dieser Liebe mit sich bringen. Erst Euripides lastet Medea in seiner Tragödie jedoch den Kindsmord an, womit er ein auf den

ersten Blick scheinbar negatives Medea-Bild kreiert. In den meisten vor-euripideischen Überlieferungen ist Medea eine Mutter von sieben Söhnen und sieben Töchtern, die ihren Lebensabend gemeinsam mit Jason verbringt. Auf den zweiten Blick psychologisiert Euripides jedoch seine Medea und macht ihre Entscheidung zum Mord somit für den Rezipienten nachvollziehbarer. Seine Medea schwankt, sie ringt mit sich um die letzte Konsequenz, sie hadert mit ihrem Schicksal und versucht Jason umzustimmen. Euripides zeigt eine verlassene Medea, die in einem fremden Land von ihrem einzigen Vertrauten, für den sie ihre Heimat und ihre Familie aufgegeben hat, verlassen wird. Jeder emotionale und soziale Halt wird Medea somit entzogen. Als Frau ist sie in dieser Situation ohne Rechte. Sie hat keine Existenzgrundlage mehr und entschließt sich daher zum Äußersten, da sie vermeintlich nichts mehr zu verlieren hat.

Alle Schriftsteller, die sich nach Euripides mit Medea beschäftigten, haben seine Tragödie vor Augen und beziehen sich auf diese. Die Stoffgeschichte zu diesem Mythos ist vielgestaltig und knüpft immer an Problemstellungen an, die schon Euripides in seiner Tragödie thematisiert.

Euripides reduziert das Geschehen in seiner Medea auf das Wesentliche. Dadurch schafft er ein hochkonzentriertes Werk, welches den Zuschauer auf eine emotionale Berg- und Talfahrt mitnimmt. Medea ist in ihrer Grausamkeit keine klassische Identifikationsfigur. Je weiter die Hintergründe ihrer Biografie und ihres gemeinsamen Weges mit Jason beleuchtet werden, desto verständlicher wird ihre emotionale Reaktion. Einige Punkte in Euripides' Tragödie werden so zu Identifikationsmomenten, wodurch das Ende des Werkes umso erschreckender wirkt. Die Figur Medea kann weder radikal positiviert noch negativiert werden. Daher ist sie als Dramenfigur heute so faszinierend und aktuell wie vor

## DIE ARGONAUTENSAGE

König Athamas von Thessalien und seiner Frau Nephele haben zwei Kinder: Phrixos und Helle. Athamas jedoch geht eine neue Verbindung mit Ino ein. Diese veranlasst durch einen heimtückischen Plan die Mißernte des Landes und durch ein Orakel die Opferung der Stiefkinder zur Beruhigung der Götter. Während Athamas tatsächlich seine Kinder opfern will, werden diese durch Heras Eingreifen von einem geflügelten goldenen Widder gerettet. Helle verliert unterwegs den Halt und stürzt ins Meer, Phrixos kommt sicher in Kolchis an. Den Widder opfert er Zeus, das goldene Fell wird im heiligen Bezirk des Kriegsgottes Ares aufgehängt und von einem unsterblichen Drachen bewacht.

Jahre später herrscht Pelias als König in Thessalien. Er entmachtet den rechtmäßigen Herrscher, seinen Bruder Aison und erschlägt ihn. Aisons Gattin lässt ihren neugeborenen Sohn Jason, den Thronerben, vor Pelias in den Bergen verstecken. Der erwachsene Jason

beschließt, in sein Heimatland zurückzukehren und die Herrschaft anzutreten. Pelias sichert ihm diese zu, jedoch unter der Bedingung, dass Jason das Goldene Vlies und die Knochen des dort verstorbenen Phrixos aus Kolchis zurück in die Heimat bringt.

Jason kann Helden aus allen Gegenden Griechenlands für seine gefährliche – und ohne Götterhilfe nicht zu lösende Aufgabe – gewinnen. Sie bauen ein Schiff, die Argo, und stechen in See. Die mehrjährige Fahrt nach Kolchis bringt zahlreiche Abenteuer und Gefahren mit sich. Am Ziel angekommen, beschließen die Argonauten, einen friedlichen Weg zu gehen. König Aietes misstraut jedoch der Bitte der Griechen und stellt nun seinerseits Jason ein paar Aufgaben bevor er ihm das Vlies zugesteht: Jason muss zwei flammenspeiende Stiere in das Joch spannen, um ein Feld umzupflügen, auf welchem er dann Schlangenzähne säen und die schließlich daraus entspringenden Krieger töten soll.

Aietes Tochter Medea steht während dieser Unterredung neben dem Vater und verliebt sich in Jason. Nur mit ihrer Hilfe in Form von Zaubertränken, Salben und Listen gelingt es Jason, die gestellten Aufgaben zu bewältigen. Aietes weigert sich aber weiterhin, Jason das Vlies zu überlassen. Wieder hilft Medea: Ein Zaubertrank betäubt den unsterblichen Drachen und Jason stiehlt das Vlies. Medea, nun Verräterin des Vaterlandes, tritt mit Jason auf der Argo die Flucht an.

Die Kolcher nehmen die Verfolgung auf. Um sie aufzuhalten ermordet Medea ihren Halbbruder Absyrtos, zerstückelt seine Leiche und wirft sie hinter der Argo ins Meer. Die Kolcher sind gezwungen, die einzelnen Teile aufzusammeln, um ihn ordentlich bestatten zu können. Die Argo entkommt. Noch unterwegs heiraten Jason und Medea. In Jasons Heimatland zurückgekehrt, wird Pelias das Goldene Vlies präsentiert. Dieser jedoch ist nicht gewillt, seine Herrschaft abzugeben. Medea greift also zu einer List, an deren Ende Pelias' Tod steht. Wieder befindet sich das Paar Jason-Medea auf der Flucht, die sie schließlich nach Korinth führt. Sie leben zunächst glücklich zusammen, bekommen sieben Söhne und sieben Töchter, bis Jason Medea verstößt, um Glauke, Kreons Tochter, zu heiraten.

Hier setzt Euripides' Version des Medea-Mythos ein, die berühmteste Variante um die Sage der verlassenen Ehefrau. Der Sage nach findet Medea nach dem Mord an ihren – bei Euripides – zwei Kindern Asyl bei König Aigeus in Athen, mit dem sie zusammenlebt und weitere Kinder bekommt.

Wir möchten uns ganz herzlich beim Reclam-Verlag (Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart) für die Genehmigung bedanken, den folgenden Text in unseren Internetmaterialien veröffentlichen zu dürfen. Der Text entstammt dem Band „MYTHOS MEDEA. TEXTE VON EURIPIDES BIS CHRISTA WOLF“, HRSG. UND VERFASSER DES TEXTES: LUDGER LÜTKEHAUS. STUTTGART 2007.

## MEDEA UND EINIGE IHRER KINDER

„Wie man wird, was man ist“: so hat der Euripides- und Pindar- Leser Friedrich Nietzsche seine Lebensaufgabe formuliert. „Medea – Fiam“: so der entschlossene Wille zur Selbstwerdung, der Medea in ihrer Geschichte nach Euripides bestimmt. „Medea sum“: so das trotzig Bekenntnis ihrer blutigen Selbstfindung. Doch die Metamorphosen der Gestalt zeigen auch, wie sie nicht wird, was sie nach den Vorgaben der Stoffgeschichte ist – und wie sie wird, was sie ihnen zufolge eigentlich nicht ist.

Das Argonautenepos des Apollonios von Rhodos geht um die Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. wieder auf den Mythos vor Euripides zurück. Es beschränkt sich auf die Fahrt der Argo nach Kolchis, die Eroberung des Goldenen Vlieses und die Rückkehr nach Hellas, mit der es abbricht, ohne noch den Kindermord Medeas in Korinth einzubeziehen. Zugleich wird der dem „Sophisten“, dem Entmythologisierung Euripides immer wieder vorgeworfene Rationalismus von dem hellenistischen Epiker noch überboten: Die Zauberin wird entdämonisiert, sie entpuppt sich als Pharmakologin. Wichtiger: Sie ist das Opfer ihrer vom „schrecklichen Eros“ entfesselten Liebesleidenschaft. Das mythische Bild vom Pfeilschießenden Gott wird zur Metapher eines psychologischen Dramas, in dem Medea gar nicht anders kann, als rückhaltlos ihrer Liebe zu folgen. Für ihr verdüstertes Bild, das gleichwohl im Hintergrund des Argonautenepos präsent ist, hat dies entlastende, apologetische Bedeutung. Die zart errötende, zwischen der Bindung an ihre Familie und der Liebe, auch dem Mitleid für Jason, schwankende, von Scham und Schuld gepeinigte Jungfrau ist anfänglich alles andere als eine Hexe oder Furie. Deren Konturen zeichnen sich erst bei der Verfolgung durch ihren Bruder Absyrtos und einem drohenden ersten Verrat Jasons und der Argonauten ab. Doch selbst als Medea den Bruder mit List und Tücke ans Messer liefert, bleibt sie noch von der Schuld der eigenhändigen grausamen Zerstückelung frei, die der Mythos ihr angelastet hatte.

Das Bild Medeas als einer leidenschaftlich und groß Liebenden bleibt auch für Ovids Heroiden-Briefe und seine Metamorphosen – sein Medea-Drama ist nicht erhalten – wesentlich. Die Untreue Jasons, der im Vergleich zu Medea durchweg weit schwächeren Figur, erhält durch den sechsten Heroiden-Brief Hypsipyles etwas Seriöses: Jason ist der Don Juan des Mythos. Doch der Fluch der Verlassenen gilt vorab Medea, deren Name schon hier, nicht erst bei Seneca, zum prototypischen mythischen Rollennamen wird: „Medeae Medea forem“, „einer Medea wär' ich Medea gewesen“. Das „ius talionis“ soll auch für die scheinbar glücklichere Konkurrentin gelten: Auge um Auge, Verrat um Verrat.

Im zwölften Heroiden-Brief Medeas an Jason ist der Fluch Wirklichkeit geworden. Eine demütig bittende Medea, die nicht zu schreiben vermag, was sie ihrem „kleinen Bruder“ angetan hat, und die deswegen eine „Lücke“ für das allerdings nur halb zu Verdrängende in ihrem Brief lässt, versucht noch einmal, das drohende Geschick zu wenden. Doch am Horizont irrlichtert schon die von Hypsipyles Fluch antizipierte und aus Euripides' Tragödie

bekannte „größere Tat“. Das Gefühl der Unvermeidlichkeit stellt sich ein, aber auch jenes Verstehen, das selbst dem „Schrecklichen“ gilt, wenn es sich im Entstehen zeigt.

Ein gutes Jahrzehnt später kehrt Ovid im siebten Buch der Metamorphosen noch einmal zur liebenden Medea zurück. Dieses Bild wird indes im weiteren von dem der Magierin, der Dämonin überdeckt, die Jugend und Leben sowohl geben wie nehmen kann – die Hexe mit ihren arkanen Praktiken hatte schon Hypsipyle porträtiert. Der Kindermord selber wird dann von Ovid bemerkenswert knapp abgetan. Es ist, als ob er den Schatten der Euripideischen Medea scheute. Bewegend aber, welche Metamorphose Medea erleidet, indem sie aus Rache, Enttäuschung und Eifersucht zur Mörderin wird. Die Zauberin, die fast alles weiß und kann, die als Herrin über Jugend und Alter, Leben und Tod im eminentesten Sinn Herrscherin über die Zeit zu sein scheint, ist ohnmächtig, so die heillose Paradoxie ihres Geschicks, wenn es um ihre Liebe geht. Das Vergehen der Liebe demonstriert die Allmacht der Zeit. Auf die Spitze getrieben wird die Metamorphose Medeas ein halbes Jahrhundert später in der Tragödie Senecas. Ihr Name ist vollends Programm geworden. Nach Ovids „*Medeae Medea forem*“ schreibt Senecas berühmte gewordenes „*Medeae Medea forem*“, das mit „Medea ... werd ich“ viel zu schwach übersetzt ist (V. 171 f.), emphatisch bekräftigt von Medeas „*Medea nunc sum*“ (V. 910), die Rollenidentität fest. Es wird geradezu triumphalistisch gesteigert von Medeas „*Medea superest*“ (V. 166), das auch für die weitere Rezeptionsgeschichte gilt. Sie ist nun die, die sie ist. Und sie weiß: Sie wird als diese bleiben.

Zunächst gewinnt sie stoische Größe, wenn sie die Schicksalsunabhängigkeit ihrer Seele beschwört (V. 176). Und auch Seneca billigt seiner Gestalt mildernde Umstände, humane Regungen zu. Ihre Lage ist verschärft: Anders als bei Euripides sollen ihr die Kinder genommen werden. Das Schuldbewusstsein gegenüber dem unschuldig ermordeten Bruder treibt sie – gewissermaßen aus Gerechtigkeit – in die neue Schuld des Kindermordes. Und selbst unter diesen Umständen ist sie noch nicht bruchlos „Medea“, wie der innere Konflikt zwischen Zorn und Mutterliebe „*furor*“ und „*pietas*“ in der zweiten Szene des fünften Aktes zeigt. Wenn Jason schon mit Kreusa Kinder hätte, würde sie sich an diese halten: so die Pointe.

Doch schon vorher hat Medea sich in einem monströsen Monolog (IV, 2) als Giftmischerin, als Zauberin und Hexe, als rasende Mänade wie Agaue, als blutige Opferpriesterin ihrer dunkel-chaotischen Göttin-Mutter Hekate offenbart. Im ungehemmten „*furor*“ wird sie zum „*monstrum horrible*“ – und zum bösen Exempel für den Philosophen Seneca, dessen Moral weiß, was den Menschen frommt und wohin die Leidenschaft sie führen kann. In seinem Traktat *De ira*, dem diskursiven Parallelstück, wahrscheinlich in derselben Zeit wie die Tragödie entstanden (Senecas Exil), zeichnet er das philosophische Bild – fraglich nur, wie denn der Autor frei von der Leidenschaft des Zornes sein kann, wenn er so zornig über eine Zornige, so beredt aus einer Zornigen spricht.

Der Kindermord wird von Seneca erstmals auf die offene Bühne verlegt. Diese Eskalation gegenüber der nur hörbaren, aber nicht sichtbaren Darstellung bei Euripides würde mit

moralphilosophischer Brutalität das Theater der Grausamkeit auf die Spitze treiben, wenn Senecas Dramen nicht Rezitationsdramen gewesen wären. So kann nur die Vorstellung ahnen, wie es ist, wenn die mordende Mutter dem zurückbleibenden Vater die Leichen der Kinder zuschleudert. Medea triumphiert – und verliert am Ende jenes Mitgefühl, das die Tragödie neben dem Erschrecken einst versprach.

Auch im Mittelalter bleibt der Mythos Medea präsent, wie die Fülle meist epischer Beispiele zeigt, welche die englische Forscherin Ruth Morse aufgeboten hat. Die allzu naheliegende Vermutung, dass die Inkompatibilität des Christentums mit der Tragödie oder die verstärkte Repression der Frauen, die im Marien- und Mutterkult ihren Heiligenschein fand, ausgereicht habe, den Mythos in die kurrierender Gegenmythos an Boden gewinnt: die Fabel von Griseldis, die alles, von der Erniedrigung und Zurücksetzung gegenüber der neuen Braut über die Verstoßung bis hin zur Wegnahme ihrer Kinder, gehorsam hinnimmt. Das Nibelungen-Epos widmet sich mit der komplementären dunklen Brünhild, und der vermeintlich hellen Kriemhild, die ihren Sohn Ortlied mit kalter Berechnung ihrer Rache opfert, einem verwandten Stoff. Die Renaissance kehrt ohnehin zu den antiken Autoren zurück. In Bezug auf den Mythos Medea wird dabei zumeist Ovid beerbt.

Allerdings setzt die Rezeption des Hoch- und Spätmittelalters und der Frührenaissance sogleich unverwechselbare eigene Akzente. Aus tragischer Schuld wird Sünde. Und Sünde heißt vorab Untreue und Begehrlichkeit. Das konsolidierte Missverhältnis der christlichen Tradition zum „Fleisch“ geht auch am Mythos Medea nicht spurlos vorüber.

Überraschenderweise aber rückt nicht eine verdorbene und Verderben bringende Eva in den Mittelpunkt, sondern der ungetreue Jason als negatives Exemplum. Medea gewinnt als Verratene, die bedingungslos auf der Treue besteht, die sie selber hält, an Respekt.

Konrad von Würzburg etwa macht in der Nachfolge von Benoît de Ste.-Maires Roman de Troie in seinem Epos Der Trojanerkrieg (um 1280) Jason zum Inbegriff der „unstæte“ gegenüber der „triuewe“ Medeas und bricht ihre Geschichte kurzerhand mit dem Flammentod Jasons ab.

Der achtzehnte Gesang von Dantes Inferno bringt Jason auch Medeas wegen in der Hölle unter. Giovanni Boccaccio, dessen Genealogia Deorum Medea etliche Male auftreten lässt, nimmt sie in engem Anschluss an Ovid in seine Liebes-Fall-Sammlung De claris mulieribus (1361/1375) auf. Ein Jahrhundert später folgt ihm sein deutscher Übersetzer Steinhöwel. Die glänzende Berühmtheit der Frauen Boccaccios ist freilich nicht moralisch indifferent zu verstehen: Auch, gerade im Bösen können die Frauen sich auszeichnen. Die bei dem Autor des Decamerone eher überraschende Moral von der Geschicht', auf die alles hinausläuft, ist die christlich-sexualmoralische: „Öffne deine Augen nicht!“ Das Lid als Organ der Begehrlichkeitsprävention ...

Geoffrey Chaucer hingegen gewährt der mit ihrer Liebe und Treue geschlagenen, von dem Verführer Jason schmählich verratenen Medea sogar Aufnahme in seine *Legend of Good Women* (um 1385).

So ist die Umwertung fast aller Werte des Medea-Mythos nicht mehr ganz so überraschend, wenn nur zwanzig Jahre später mit Christine de Pizans Buch von der Stadt der Frauen, der ersten prominenten Medea-Darstellung einer Frau, ein neuer Blick auf die Gestalt geworfen wird. Nun wird sie zur Identifikationsfigur in dem schon von Euripides thematisierten Geschlechterkampf. Zu Recht hat die neuere deutsche Frauenbewegung Christine de Pizan auch für den deutschen Sprachraum entdeckt.

Die Zauberin, Magierin der Tradition wird von Christine nicht verleugnet – kühn genug im Zeitalter der beginnenden Hexenverfolgung --, aber nun im Zeichen der den Frauen fälschlicherweise abgesprochenen Vernunft als Wissende verstanden. Sie ist kräuterkundig und durch ihr Wissen auch „Herrin“ der Natur: Sie repräsentiert die sonst der männlichen Wissenschaft vorbehaltene Verbindung von Wissen und Macht. Ob sie indes nur „wohltätige Zauberin“ ist, wie es die bereinigte neuere Lesart will, steht dahin: Immerhin ist, wie in der mythischen Tradition, von Unwettern und Giften die Rede. Christines Medea ist nicht auf eine gehobene Art von Krankenschwester geschrumpft.

Nichtsdestoweniger kann ebenso wie „Frau Vernunft“ auch „Frau Rechtschaffenheit“ für eine neue Lesart des Mythos plädieren: Die liebende Medea ist zwar schon von den Dichtern der Antike her vertraut, neu aber ist, dass sie eines der zentralen Vorurteile der christlichen Patriarchen widerlegt: das von der schlangenhaft-trickreichen Untreue des Weibes. Wieder ist Jason der Verräter, Medea die Getreue, deren Glück auf immer zerstört wird. Trotzdem weiß die Rechtschaffenheit nichts von einer kindermörderischen Rache Medeas. Sie kann vielmehr in die ewige Stadt der Frauen aufgenommen werden.

Aus dem Königreich der Männer wird sie dafür zwei Jahrhunderte einer wieder konsolidierten Männerherrschaft später um so rigoroser verbannt. Für Pierre Corneille ist ihre Geschichte ein Exzess an „Verbrechen“ und „Boshaftigkeit“. Wohl hat sie ganz andere Statur als die kontrastierende Welt des Ehrgeizes und der simulierten Liebe, wo ein flatterhafter griechischer Gockel sich mit einem kleidergeilen Flittchen trifft. Die Größe von Senecas „*Medea superest*“ ist auch auf diese Medea übergegangen: „In solchem großen Umsturz, was verbleibt euch da?“ – „Ich, Ich, sage ich, und das genügt.“ Und auch hier fehlt es nicht an mildernden Umständen.

Wieder ist Medeas Lage dadurch verschärft, dass ihr, wie bei Seneca, die Kinder genommen werden sollen. Man will ihr das sogar als Gnadenakt verkaufen. Wieder ist sie nicht ab ovo ein Monstrum der Unmütterlichkeit. Wenn Kreusa Kinder hätte, wären diese, wie bei Seneca, erste Wahl für die Rache. Wieder nimmt der Mordplan erst in dem Moment Konturen an, als Medea erkennt, wo Jason am tiefsten zu verletzen ist (der allerdings selber mit Kindermordgedanken schwanger geht). Noch bleibt dann der Konflikt von Rache und



Mutterliebe. Und anders als bei Seneca wird der Mord selber nicht szenisch gegenwärtig.

Aber die hohnvoll-triumphierende Medea ist auch hier alles andere als eine zerstört-zerstörende Mutter, die Mitleid gewinnen könnte. Letzteres gilt allenfalls Jason, der sich am Schluss selber tötet – eine Innovation, mit der Corneille dieser sonst so leichtgewichtigen Rolle eine gewisse Tiefe verleiht und Medeas Rachetriumph ein Ende setzt,

Hat Corneille, wie die mythologische Tradition, keine Bedenken, Medea auf einem von Drachen gezogenen Wagen durch die Luft davonfliegen zu lassen, so führt ein knappes Jahrhundert später Benjamin Hederichs vielgelesenes Gründliches mythologisches Lexicon (Erstausgabe 1724, 1770 von Johann Joachim Schwabe „ansehnlich vermehret und verbessert“) die Drachen mit entschlossenem frühaufklärerischem Rationalismus auf ein Wappen, überhaupt alles Wunderbare des Mythos auf das Wahrscheinliche zurück. Die Zauberin Medea wird wieder zur Botanikerin und Pharmakologin, wie es aus unterschiedlichen Motiven schon beim hellenistischen Rationalismus des Apollonios von Rhodes oder bei der Frauenwissenschaft Christine de Pizans der Fall gewesen war.

Das hat natürlich entlastende Konsequenzen. Die Medea angedichteten „Wunder“ haben nur dazu gedient, sie „desto verhasster“ zu machen. Sieht man aber gemäß der Zielsetzung des Lexikons nur „gründlich“ genug hin, so nimmt das Über- oder auch Untermenschliche immer mehr ab, um dem Menschlichen Platz zu machen. Die von Hederich betriebene Entmythologisierung – meint Humanisierung.

Die „Barbarin“, die Medea für die Griechen war, die Fremde, zu der sie im Laufe der Stoffgeschichte immer mehr wird, ist selber dezidiert fremdenfreundlich. Ein eigener Artikel, „Absyrtus“, verzeichnet den Vorwurf des grausamen Brudermordes nur als sekundäre Lesart. Und der Kindermord wird den Korinthern angelastet. Kurzum: Schon Hederich vertritt unter dem Titel einer „wahren Historie“ mit Nachdruck jenen „Freispruch für Medea“, der in der Gegenwartsliteratur ausdrücklich formuliert werden wird.

Doch die von Euripides geprägte Tradition erweist sich einstweilen noch als übermächtig. Die „hohe Zeit der Mutterliebe“ billigt dem Schreckenbild der unmütterlichen Mutter immer weniger mildernde Umstände zu – oder muss gerade den Mord zum Akt der Mütterlichkeit machen. In Lessings Laokoon, bei Gelegenheit der berühmten verloren gegangenen Medea-Darstellung des Timomachus, liegt die wiederholt berufene mütterliche Liebe noch mit der eifersüchtigen Raserei im Streit. Und die „Natur“ im Autor wünscht, es wäre bei der mütterlichen „Natur“ geblieben. Doch das Ritardano verdankt sich nicht der Humanität, sondern dem Gattungsgesetz der Malerei. Die Literatur weiß, wie es weitergeht: mit jener maßlosen Medea, die 1755 in Lessings bürgerlichem Trauerspiel Miss Sara Sampson mit Marwood als „neuer Medea“ ihren Wiederauftritt bekommt – die Rolle ist in den gesicherten Zitatenschatz eingegangen.

Doch es gibt auch eine Premiere. Erstmals hat Medea eine Tochter. Ob es damit zusammenhängt, dass die Grausamkeit als andere Seite bürgerlich-rührseliger Empfindsamkeit dem Mythos „langsame Martern“ hinzufügt, die aus der „neuen Medea“ eine Folterin machen würden, wenn sie sich nicht noch beizeiten daran erinnerte, dass nicht ihre Tochter Arabella, sondern der treulose Vater Mellefont der eigentliche Adressat der Rache ist? Der Orientierungsfehler, die Indirektheit der Euripideischen Tragödie wird aber in einer sich aufklärenden Zeit rechtzeitig korrigiert. Alles, selbst die blutigste Rache, muss seine Ordnung haben.

Die Flucht Marwoods, die ihr eigenes Kind als „Geisel“ nimmt (V, 10), gewährt den nötigen Aufschub, damit im tränenreichen Finale die sterbende, dem Mord tatsächlich zum Opfer fallende Sara (=Kreusa), die in der Umkehrung der Medea-Tragödie bei ihrer Geburt schuldlos zur „Muttermörderin“ (IV, 1) geworden war und mit ihrer illegitimen Liebe zu Mellefont (=Jason) fast zur Vatermörderin geworden wäre, zum „Engel“ der Versöhnung, zur neuen „Heiligen“ und zur wahren Mutter des Kindes werden kann.

Selbst die „nach Dover“ (=Athen) entkommene „neue Medea“ erhält Vergebung. Wenn sie nur davon wüsste! Vielleicht würde sie dann am Ende ihrer Tochter auch selber eine bessere Mutter. Aber für die Lehr- und Bewährjahre des Gefühls ist ja das Theater da.

Voll „rührender Schwärmerey“ scheint auch die Medea Friedrich Wilhelm Gotters, die sich selber als „Melodrama“ annonciert. Ebenso kühn ist die Konstruktion: die Verbindung von Rührstück und Kindermord. Nun ist die Imago der Mutterliebe so mächtig geworden, dass die Tat erst im zweiten Anlauf unter dem Einfluss der bösen göttlichen Mutter Hekate – Juno repräsentiert die gute – vollbracht werden kann. Zugleich zielt die Rache an Jason in Bezug auf die Kinder auf einen Akt der Erlösung. Der Tod ist Gnade. Die Mutter versteht ihn als Geschenk. Dem tragischen Melodrama obliegt die psychische Quadratur des Kreises: Mord und Mutterliebe zu vereinen.

Noch paradoxer Friedrich Maximilian Klingers Trauerspiel Medea in Korinth (1786) und, vier Jahre später, nachdem Medea mit dem Drachenwagen nicht nach Athen, sondern wieder in die Nähe ihrer kolchischen Heimat geflohen ist, Medea auf dem Kaukasos. Aufklärung, Empfindsamkeit und „Sturm und Drang“ kommen in diesen beiden Dramen Klingers zusammen.

Die in der Literatur durchweg anonym gebliebenen Söhne erhalten ihre alten mythischen Namen. Mit dieser Personifikation des Abstraktums „Kinder“ geht die Konturierung unterschiedlicher Charaktere und Beziehungen einher. Klinger nutzt erstmals das dramatische Potential der Tatsache, dass es sich um zwei Kinder handelt. Der jüngere Muttersohn Feretos steht dem älteren Vatersohn Mermeros gegenüber. Konkurrenz um die Liebesanteile, auch um die größeren Rechte der Vater- und der Mutterliebe, prägt das Familientrauerspiel. Gerade als bürgerliches radikalisiert es jedoch auch archaische Vorstellungen von Kinder-

besitz: „Mein“ ist das Schlüsselwort. Der Autor identifiziert sich hier in gewissem Umfang mit Jason, indem er im Personenverzeichnis die Kinder als „seine Kinder“ firmieren lässt.

Noch einmal soll sich unter den – schon bei Gotter reichlich fließenden – Tränen dank einer kniend bittenden Medea die Familie zum schönen stehenden Bild, zum Tableau fügen. Die tragische Heroine ringt sich dafür ein Maximum an Demut ab. Allein, die Eltern haben am Ende alle ihre Bindungen „gerissen“ – so das altertümliche Präteritum eines transitiv verwendeten Wortes, das sich als Gegenwort der ersehnten und verfehlten familiären Symbiose durch das ganze Stück zieht.

Gemäß den Größenphantasien des „Sturm und Drang“ wächst sich die losgerissene Medea zu einem „fürchterlich großen“, „unbeschränkten Selbst“ aus. Der wieder von der Bühne, doch jetzt naturnah „ins Gebüsch“ verbannte Kindermord allerdings ist nicht eigentlich ihr Werk, sondern das der sie beeinflussenden Göttin-Mutter, der düsteren Hekate, nachdem Vater Helios für eine Weile untergegangen ist. So spiegeln sich die Geschlechterverhältnisse als Lichtverhältnisse wider.

Der Mythos wird dabei psychologisiert, vorab familiarisiert. Medea mordet ihre Kinder als Tochter einer Mutter, die Sühne für ihren von der Tochter einst ermordeten „Säugling“ Absyrthos verlangt. Wohin man also auch blickt, unter Menschen wie unter Göttern lauter Mütter und Töchter deren innige Bindung sich blutig zeigt. Die Metapher von den familiären „Blutsbanden“ erhält einen ungewohnten Sinn. Gemildert, jedenfalls rationalisiert, wird diese „harte Fügung“ nur dadurch, dass Klingers Medea, wie schon die Medea Gotters, nach Lessings berühmtem Wort den Tod als „Zwillingsbruder des Schlafes“ versteht.

Am Ende jedoch, nachdem Medea „auf dem Kaukasos“ angekommen ist, nachdem Reue und Buße gesiegt haben und sie im Zuge einer aufklärenden Mission unter einem vom Priestertrug beherrschten, den Germanen verdächtig ähnelnden Barbarenvolk ihre Übermenschlichkeit freiwillig preisgeben hat, setzt sich die für humaner gehaltene vaterrechtliche Ordnung wieder gegen die doppelt mörderische Wendung des Matriarchats durch. Der Patriarch Klinger will vom Heiligenschein eines fried- und menschenliebenden Matriarchats nichts wissen. Medea kehrt mit der von Klinger eingeführten masochistischen Volte des Selbstmordes zu ihrem lichterem „Urvater“ Helios heim. Wenn die Mütter ambivalent bleiben, scheinen die Götterväter gerade für die sich zunächst mit den Müttern identifizierenden Töchter die verlässlicheren Eltern zu sein.

Sowohl der innere Konflikt Medeas zwischen Rache und Mutterliebe als auch die dramatische Zuspitzung der Handlung disponieren den Medea-Stoff für die Entdeckung durch die Oper. Von Francesco Cavallis *Giasone* (1649) über Marc-Antoine Charpentiers *Médée* (1693) und Johann Simon Mayrs *Medea in Corinto* (1813) bis zu Rolf Liebermanns Freispruch für *Medea* (1995) und seiner revidierten „*Medea*“, 2001 in Bern uraufgeführt, reicht denn auch die höchst fruchtbare Operngeschichte. Ihr berühmtestes Werk ist Luigi Cherubinis *Médée*,

nach einem französischen Libretto von François-Benoît Hoffmann, uraufgeführt 1797 in Paris und im 20. Jahrhundert durch die singuläre dramatische Leistung von Maria Callas zu neuem Ruhm gekommen. Ebenso eindrucksvoll ist der Orchesterpart, wobei die tiefen Streicher zu allem noch konventionell Opernhaften von Anfang an den untergründigen musikalischen Kommentar liefern.

Die Stoffgeschichte von Euripides und Seneca bis zu Corneille ist Cherubini und seinem Librettisten präsent. Die Oper beschwört die Magie der Gestalt, im dritten Akt ein tragisches Drama der Zerrissenheit zwischen dem Dreiklang von „Natur“, „Mutter“ und „Herz“ auf der einen Seite und den siegenden höllischen Furien der Rache auf der anderen, in dem Medea „gleichsam die Stimme wegbleibt“. Wie „tonlos, atemlos, ohne auch nur den Anflug einer Melodie“ stößt sie auf dem Höhepunkt ihrer Raserei nur noch Wortfetzen aus. Wie im Medea-Drama Richard Glovers (1761) wird die Grenze zum Wahnsinn überschritten. Folgerichtig führt die Oper an die Grenzen des Gesangs.

Um so kurioser das Textbuch der deutschen Erstaufführung im Jahr 1800 in Berlin. Die Tragödie wird in Reime geschmiedet. Das getrennte Paar intoniert im Duett eine Fülle des Wohllauts. Auch Reime können lügen ... Immerhin avanciert nun Jason, statt wie bisher Medea, zum „Barbar“.

Ein Duett, vielmehr ein Quartett im rührend-vertieften Sinn wird auch von der Medea-Tragödie des Grafen Julius von Soden (1814) angestrebt. Er inszeniert in einer Art juristischem Trennungs- bzw. Güteverfahren zunächst eine Kollision mütterlicher und väterlicher Besitz- und Verfügungsrechte. Das explizit so formulierte „Eigenthum“ an den Kindern leitet sich für die Mutter, die von Soden in Übereinstimmung mit den „Mythen der Alten“ gegen ihre modernen Ankläger wieder von der „Furie“ zum verzweifelten Weib aufwertet, aus der untrennbaren Mutter-Kind-Symbiose ab. Die Kinder aber, ironischerweise zur freien Wahl aufgerufen, erweisen sich unter dem doppelten elterlichen Druck als die praktizierenden Salomoniker, die jedem versöhnungsfreudigen Familienrichter den Rang ablaufen könnten: Sie laufen zu beiden, um „in höchster Rührung“ für einen schönen Moment lang die zerrissene bürgerliche Familie wieder zusammenzufügen, bevor das Gesetz der Tragödie seinen Lauf nimmt.

Für die Stoffgeschichte hat von Sodens Medea wesentlich kontrastive Bedeutung, weil sie die Folie für die entscheidende Neuerung Grillparzers ist. Zunächst vertieft seine Trilogie Das Goldene Vließ (1821) einige charakteristische Motive der Tradition. Die „Barbarin“ etwa war schon in den Anfängen der Stoffgeschichte eine der Rollen Medeas. Bei Grillparzer nun wird die Entgegensetzung von „dunkler“ Barbarei und „hellem“ Griechentum, die sich jedoch, wie es mit kulturellen Vorurteilen zu gehen pflegt, in Kolchis genau umgekehrt darstellt („Die Argonauten“, II, 1) eines der Leitmotive.

Als Erbin ihrer dunklen Mutter Hekate ist Medea zugleich Zauberin, Amazone, wie Grillparzer auf dem Hintergrund der intensivierten Auseinandersetzungen seiner Zeit den seit Euripides virulenten Geschlechterkampf akzentuiert. Neu ist, dass sie auch Dichterin ist („Die Argonauten“, II, 1). Alle diese Aspekte verbinden sich zum Bild einer von Grund auf Fremden in der Fremde. Diejenige, die im ersten Teil der Trilogie („Der Gastfreund“) dem aus seiner griechischen Heimat geflohenen Phryxus Rettung, Asyl bieten will, wird mit bitterster paradoxer Ironie nun selber zum Inbegriff der Unzugehörigen, Landflüchtigen, Heimatlosen: zum Objekt der Xenophobie.

Die Zähmung der Amazone, die Liebe (ein Penthesilea-, ein Brünhild-Schicksal), besonders die Mutterschaft – denn als Mütter sind offenbar alle Frauen gleich – scheint für Integration sorgen zu können. Doch der Liebesverrat des männlichen Mannes, seine Rückkehr zum Hellenischen, die Preisgabe Medeas zugunsten der Inkarnation des weiblichen Weibes Kreusa, schließlich das Scheitern von Medeas Selbstassimilation an die hellenische Leitkultur in einer herzerreißenden Szene, in der sie voll guten Willens mit dem Erlernen eines griechischen Liedchens zum Singvogel zu werden versucht („Medea“, III, 2), treiben sie wieder ihrer Vergangenheit, ihren dunklen Gründen zu. Grillparzers Medea-Darstellung ist keineswegs eindimensional. Doch die von Medea versuchte Metamorphose kann nur misslingen: eine Selbstvergewaltigung.

Der Kindermord rückt nun vollends ins Zentrum, und zwar mit jener entscheidenden Neuerung, die bei Klinger schon angedeutet, bei von Soden konterkariert worden war und jetzt größtes Gewicht erhält: Wie der Mann, so begehen auch die Kinder Liebesverrat. In einer der grausamsten, schmerzhaftesten Szene der deutschen Literatur laufen sie zur „weißen“ Ersatzmutter Kreusa über. Klinger hatte seiner tragischen Heldin noch den mildern Umstand gewährt, dass er die Kinder salomonisch halbierte und nur den Vatersohn, den älteren Mermeros, zum Renegaten der Liebe zur Mutter machte. Von Soden hatte noch salomonischer beide Kinder erst zur Mutter, dann zum Vater laufen lassen. Grillparzer tut ganz und gar unsalomonisch, in unversöhnter tragischer Dissonanz, das genaue Gegenteil: Sowohl der ältere „Liebling“, der nun Äson heißt, als auch der jüngere „Schmerzenssohn“ Absyrtus, der Namen und Antlitz des „beweinten“, bei Grillparzer aber nicht einem Mord, sondern dem Selbstmord zum Opfer gefallenem Bruders trägt, fallen von Medea ab. Die Totalität des Verlustes provoziert den Doppelmord.

Das macht Medeas Untat in gewissem Umfang plausibel – so wie ihr auch der Freispruch vom Mordvorwurf in Bezug auf den Bruder, dazu die Bereitschaft, als Mitglied einer offenbar hereditär belasteten Familie von Mördern (der Vater) und Selbstmördern Suizid zu begehen, wenn sie Jason damit treffen könnte, etwas Entlastung gewährt.

Psychohistorisch deutet das Bemühen um verstärkte Plausibilisierung allerdings darauf hin, dass der doppelte Kindermord um so mehr nach Motivation verlangt, je unverständlicher, „barbarischer“ er für die „hohe Zeit der Mutterliebe“ geworden ist. Grillparzer war

das nur zu bewusst. In seinen Medea-Kommentaren spricht er von einer „für eine neuere Anschauungsweise abscheulichen Katastrophe“<sup>5</sup>. Die Dissonanz wird auf die Spitze getrieben, wenn der ältere Knabe kurz vor dem Mord gegenüber dem jüngeren fürsorgliche Mutterfunktionen übernimmt. Das müsste Medeas un-, mehr: widermütterlicher „Abscheulichkeit“ endgültig das Urteil sprechen, wenn nicht der doppelte Verrat dem Doppelmord voraufgegangen wäre.

Außerdem kommt ein weiteres Motiv hinzu, das ebenfalls schon in der Tradition (bei Gotter und Klinger) angeklungen war, nun aber beinahe die Bedeutung eines zweiten Leitmotivs erlangt, das zum Schluss hin immer dominanter wird: Medea will ihren Kindern durch den Tod ein Leidensleben, das Leidensleben ersparen.

Die düstere Botschaft des griechischen Pessimismus von Theognis über Sophokles bis zu Euripides, nach Jacob Burckhardt geradezu die „Gesamtbilanz des griechischen Lebens“, lautete, dass es für den Menschen das Beste sei, nicht geboren zu werden, das Zweitbeste aber, jung zu sterben.<sup>6</sup> Euripides hatte das in seiner Medea auf die Eltern bezogen: Das Beste sei es, nie Kinder zu zeugen, weil die Kinderlosen nie erfahren, ob die Elternschaft den Sterblichen Lust oder Leid bringe (V. 1090). Insofern könne nichts sie treffe. Kinderlos sind sie gleichsam immunisiert.

Die deutsche Tradition wiederum feiert seit Lessing den Tod als hochwillkommenen „Zwillingsbruder des Schlafes“, die Nacht sogar, noch familiärer, intimer, als „die Mutter des Schlafes und des Todes“ – Metaphern, die, durchaus in Übereinstimmung mit der griechischen Lebensbilanz, dem Leiden des Lebens die temporäre wie die finale Erlösung verheißen. Hat Grillparzers Medea also nicht recht, wenn sie sich im Zeichen des neu eingeführten dunklen und freundlichen Todesgottes Heimdar als eine Art „Zwillingsschwester“, ja als nächtige „Mutter“ von Schlaf und Tod versteht?

Die Nutzenanwendung indes wird nur für das Leben der Kinder gezogen, und zwar gewalttätig. Der Doppelmord ist ein Akt des „Pseudoaltruismus“<sup>7</sup>. Den überlebenden Eltern selber, die am Schluss wieder unversehens unter dem christlichen Selbsttötungsverbot stehen – über das sich indes während der Arbeit an „Medea“ Grillparzers Mutter hinwegsetzte, der er in symbiotischer Ambivalenz verbunden war –, wird der Weg in den Tod versagt und ein christlich inspiriertes Büßerleben auferlegt, dem die Priester von Delphi das abschließende Gottesurteil sprechen sollen. „Das Leben ein Traum, der Traum ein Leben?“ Medea weiß es einstweilen anders: „Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht.“

Dass ein Tragiker und großer Frauengestalter wie Grillparzers Wiener Nachbar, der aus der „barbarischen“ Wesselburener Fremde eingewanderte Friedrich Hebbel, keine Medea-Tragödie geschrieben hat, ist eher überraschend – er hätte sie schreiben können. Ja, er hätte darin einen idealen Stoff gefunden. So aber behauptet neben den großen Rächerinnen Judith, Marianne, Rhodope bei ihm jene „Chrimhilde“ die Szene, deren „deutsche Rohheit“

der vierzehnjährige Friedrich Nietzsche 1858 im Unterschied zu der ebenfalls „rohen und gewaltsamen“, aber mit dem Ideenkreise der Griechen“ verbundenen Medea beklagt<sup>8</sup> (und dabei die mit dem Ideenkreise der Germanen zweifellos verbundene eifersüchtige Rächerin Brünhilde vergisst).

Die Verbindung Medeas mit dem griechischen „Ideenkreise“ ist stoffgeschichtlich nicht ohne objektive Ironie: Sie gehört nun gewissermaßen dazu, während die Deutsche die Barbarin, die Fremde ist. Medea, auf ihre Weise unterwegs zu jenem „Über“, das Zarathustra-Nietzsche inthronisieren wird, überschreitet, Kriemhild unterschreitet „die Grenze der Menschlichkeit“ – womit auch immer man diese Unterscheidung belegen will. Der Beginn der wie bei Kriemhild sehr menschlichen Liebestragödie zwischen Jason und Medea geistert durch Nietzsches frühe, so holprig wie rührend gereimten Gedichte.

Die Psychologie des 19. Jahrhunderts drängt allerdings den Mythos Medea immer mehr ins Pathologische ab, wie der Historismus ihn auf archaische oder exotische Kulturstufen zurückdrängt. Im Jahr 1853 notiert Gottfried Keller eine „entsetzliche Begebenheit“<sup>9</sup>. Im Zeichen Medeas wird darin die Mutterliebe zur „äußersten Potenz“ getrieben. Es ist dar keine Eigersucht und Rache mehr im Spiel. Aber der Mord an einem dreizehnjährigen Tunichtgut von Sohn – anders als in der Tradition handelt es sich um ein Einzelkind – nimmt fast Übergangslos die monströsen Konturen der Medea zugeschriebenen Zerstückelung des Absyrtos an. In der Tat eine wenig zimperliche Metzgerei, die hier vom Bruder auf den Sohn „verschoben“ ist. Um sich vom „Dämon zu befreien“, wird die Mutter in ihrer „grimmen Wut“ selber zum Dämon. Die Keller wie Nietzsche vertraute Abwesenheit des Vaters macht's möglich: Nun sind Mutter und Sohn unter sich, so dass sich das Extrem der Mutterliebe „in zwei wohlgeführten Streichen“ äußern kann.

Die Ausarbeitung des Stoffes war Keller nicht möglich. Wie die am Schluss annoncierte „Moral“ hätte aussehen können, ist ebenfalls nicht recht ersichtlich: „Die Moral von der Geschichte: „Zerstückle deine Söhne nicht!“? Die institutionalisierte Gerichtsbarkeit übernimmt dafür die Exekution, wo der Mythos in der Kriminalpathologie wiederkehrt. Zur Flucht der neuen Medea in die Arme ihres lichten Göttervaters Helios steht kein Sonnenwagen mehr zur Verfügung.

Paul Heyses späte Novelle Medea (1896) pathologisiert den Stoff nicht nur, sie exotisiert ihn auch. Die Rahmenerzählung bietet eine Art von Meta-Mythos Medea. Im Anschluss an eine erfolgreiche Inszenierung des Grillparzer'schen Trauerspiels werden Fragen des Kulturfortschritts in Bezug auf das Verhältnis von archaischer Tragödie und zivilisierter Moderne aufgeworfen. Medeas Kindermord erscheint dabei als Inbegriff des Unmenschlichen und Unbegreiflichen. Die Binnenerzählung indes soll die Fortdauer der nur zurückgedrängten elementaren Abgründe des Humanen belegen. Doch das tut sie nur um den Preis einer rassistisch inspirierten Relativierung der Tragödie auf das Exotische und Psychologische, in dem sich angeblich die Schrecken des Archaischen erhalten haben.

Eine Mischlings-Medea, Enkeltochter eines „Othello“, ausgestattet mit der kindlichen Vorliebe der schwarzen Rasse für Billigschmuck und Affenliebe, fällt einem flatterhaften edelweißen „Antonious“ zum Opfer. Das Vitriolattentat auf seine Kreusa kommt nicht zustande, wohl aber nach einem gescheiterten ersten Mord- und Selbstmordversuch der Mord an dem Sohn, der – wiewohl wieder Mischling – ganz der Vater ist. Doch der Vater selber verliert im Laufe der Geschichte immer mehr an Bedeutung: In dem Maße, in dem die treulosen Jasons, die im Medea-Mythos immer schon eine nur bedingte Qualifikation für die Tragödie mitbrachten, nun vollends zu Randfiguren werden, intensiviert sich als Negativ der inzestuösen Liebe zwischen Mutter und Sohn der symbiotische inzestuöse Hass. Wer anders als der Sohn soll denn auch nach dem Verschwinden des Vaters, der in der Psychoökonomie der triangulären Familie die Aufgabe hatte, die ambivalenten Gefühle zu sortieren, den Hass tragen? Dass es im Unterschied zum Mythos jetzt, wie bei Keller, nur noch ein Sohn ist, der allerdings schon durch sein Aussehen – die Ähnlichkeit mit dem Vater – zum Verräter wird, erleichtert die Übernahme dieser Rolle. Erst das Irrenhaus, dann der erlösende Tod können die Pathologie der Mischlings-Medea, die nicht eigentlich eine Zeitgenossin war, wirklich lösen.

Drei Jahrzehnte später, die nur vordergründig um Lichtjahre von Heyses Novelle entfernt scheinen, macht Hans Henny Jahn aus dem Mischling Medea gleich eine Negerin. Es ist auch der erste Autor, der Medea schon im Personenverzeichnis als „Barbarin“ firmieren lässt. Gezeigt wird eine hässlich gewordene alte Vettel, die, die wahre Vorgängerinnen, verlassen wird, aber im Gegensatz zur traditionell selbstbewussten Frauenrolle Medeas nun masochistisch gegen sich selber wütet. Dahinter steht die bittere Tragödie der Frau, die ihrem Geliebten ewige Jugend verliehen hat, während ihr eigener Leib durch ihre zweifache Mutterschaft „alt und gebrechlich, fett und entstaltet“ wurde.

Das Monster freilich, gegen das sie wütet, scheint sie tatsächlich in gewissem Umfang zu sein. Jahn bringt eine Medea auf die Bühne<sup>10</sup>, die die abstoßende Variante der „Großen Mutter“, eine sich selber wie aller Welt widerwärtige, brünstig-blutrünstige gestürzte Dämonin ist.

Den Boten Kreons lässt sie grausam blenden. Die Erinnerung an die Ermordung des über die Maßen geliebten Bruders vergegenwärtigt bis ins kleinste Detail einen wahrhaft grausigen Akt. Und der Doppelmord an ihren beiden namenlos bleibenden Söhnen, von denen der jüngere wieder traditionsgemäß der Muttersohn, der ältere sowohl der Vatersohn wie das Bild des Bruders, ist, beide zusammen indes mit verschatteten „Brüsten“ und zuckenden „Bäuchen“ gynandrische Züge gewinnen, gerät zum „doppelten Lustmord“<sup>11</sup>. Doch wen er eigentlich treffen soll – Jason, dessen unersättliche Geilheit sich erst auf den eigenen Sohn, den älteren Vatersohn, richtet und dann, nachdem er just ihm die Braut abgejagt hat, „schamlos“ mit der weißen Kreusa austobt; die Kinder, denen eine unentwirrbar aus Lust, Hass, Trauer gemischte Leidenschaft entgegengebracht wird; den geliebten Bruder, dessen Zerstückelung noch einmal in einem eigenwilligen Totenfest gefeiert wird –, das ist kaum



auszumachen und soll auch gar nicht ausgemacht werden, weil gerade im Mord alle Grenzen zerfließen. Die Lust bei Mord ist selber Motiv genug. Geilheit und Blutrünst sind nicht mehr zu scheiden.

War Medea seit Gotter, Klinger und Grillparzer ihrem Selbstverständnis nach zur „Zwillingsschwester“, zur nächtigen „Mutter“ gar von Schlaf und Tod avanciert, so fallen in der Welt dieses Stücks, in der Sexualität stets mit Gewaltbereitschaft einhergeht, Mord und Lust zusammen. Die Kinder lächeln dazu – und das „dicke Blut“ einer buchstäblich mordsgeilen Glücke „gluckst in Raserei“: eine sexualisierte Sado-Maso-Medea als Abkömmling eines afrikanisierten Kolchis als schwarzen Triebreichts.

Doch auf ein einseitiges Monsterbild von Blut und Boden, dessen Schatten in der Tat manchmal auf dem Stück zu liegen scheint, ist es nicht abgesehen, im Gegenteil. Weder die Gewaltbereitschaft noch ihre Kopulation mit einem Pansexualismus, der in jeder Form der „Geilheit“, gleich ob der des homosexuellen Inzests, der inzestuösen Voyeurismus, des inzestuösen Lustmords oder der sodomitischen Erregung, die „Erlösung“ wittert, ist hier auf eine Person oder Personengruppe beschränkt. Sie alle sind dadurch bestimmt, Medea, Jason, die weiße Welt der Griechen, die ihre größte Lust im Blutrausch gegen die „tierischen“ Neger findet, und nicht zuletzt die „Mischlings“-Kinder. Sie rücken bei Jahn erstmals an die erste Stelle des Dramas vor. Doch ihre Emanzipation von der Rolle eines bloßen Rachevehikels oder auch der Verräterrolle ist nicht gleichbedeutend mit einem Prozess der Selbstwerdung. Derlei ist gar nicht intendiert. Bei ihnen wird vielmehr die Verbindung von triebhafter Lust und Gewalt womöglich noch exzessiver deutlich. Im doppelten Lustmord „nagelt“ Medeas phallisch „spitzes Eisen“ ein „schönes Paar“ zusammen, bei dem sich die Hände des älteren Vatersohnes und Brudernachfolgers schon um den Hals des Schwächeren krallen, wieder in todesröchelnder Lust: Jahnns „Frühlings Erwachen“.

Kurzum: Geilheit und Blutdurst, Lust und Gewalt sind die wahren Universalien. Gleich ob diesseits oder jenseits der Farben-, Rassen- und Artengrenzen – hier fallen alle, VaterMutterKinderTiere, übereinander her.

Für die weiße Welt allerdings wird nach den Gesetzen der Projektion zur Gestalt des schlechthin „Anderen“, des Fremden, was sie selber ist und tut. Ihr Exponent ist Jahnns Kreon. Er repräsentiert in Brutalform die Exklusions- und Abwehrmechanismen, die realhistorisch immer mehr das Schicksal des und der Fremden bestimmen. Asyl wird nicht gewährt. Pardon wird nicht gegeben. Und wenn die Diktatur Kreons schon prinzipiell „die Ausländer“ nicht liebt, so noch weniger die „dunkelfarbigen Menschen“, die für ihn „Tiere“ sind. Gegen sie richtet sich sein Hass. Die rassistische Besetzung der Rolle der „Fremden“ geht schon mit Pogromstimmungen einher. Der Nationalsozialismus wird mit Kreons Programm Ernst machen. Xenophobie eskaliert bei ihm zum Völkermord.

Wo aber bleibt Medea, wenn die Mütter nun zusammen mit ihren Kindern für den Mord selektiert werden? Medea ist die mythische Chiffre einer Rolle, die der geopfert, verlassenen und verfolgten Frau einerseits die Rückverwandlung in die Täterin gestattet, ihr andererseits aber eine „invertierte“, gegen das eigene „Fleisch und Blut“ gerichtete Gewalt zuschreibt. Solche Ambivalenzen, ja Abgründe zeigen gerade die von zwei jüdischen Autorinnen geschaffenen Medeen.

Gertrud Kolmars Erzählung *Eine jüdische Mutter* (1930/31), die erste bedeutende weibliche Medea-Darstellung seit Christine de Pizan, zeichnet die dunkle Gestalt einer jüdischen Medea, deren Bild zwischen dem einer „fremden Priesterin“ und dem einer „hungrigen Wölfin“, einer „um ihr Junges“ zitternden „Tiermutter“, oszilliert, die denn auch von Beruf Tierphotographin ist. Mit dem tödlichen Zauber scheint auch sie begabt. Und das „Colchicum autumnale“, die Herbstzeitlose, die traditionelle Blume Medeas, die als Pharmakon von jeher im Zwielicht zwischen Gift und Gichtmittel, Tod und Verjüngung steht, ist auch ihre Blume.

Die seelische Schuld am Tod ihres Mannes wird ihr von einer antisemitischen Umwelt angelastet – das gemeinsame Kind, das durch ein Sexualverbrechen heillos traumatisiert wird – erstmals seit Lessings *Arabella* wieder eine Tochter –, tötet sie tatsächlich. Im Kontrast zu der Abtreibungsgeschichte einer französischen Schauspielerin und der „Hinrichtung“ eines missratenen Sohnes durch seine Mutter – Kellers „entsetzliche Begebenheit“ scheint Pate gestanden zu haben – wird diese Medea indes, zumindest auf Bewusstseins-ebene, aus Kindesliebe zur Mörderin. Es ist ein Indiz für die Kühnheit der Erzählung, dass die jüdische Medea in der Fortsetzung der letalen Erlösungsgestalten von Gotter über Klinger bis zu Grillparzer einen Akt der Euthanasie begeht.

Umso entschlossener will sie Rache am Triebtäter üben. Er bleibt im Dunkeln. Kein sexualpathologischer neuer Jason wird identifiziert. Um besser nach dem Täter fahnden zu können, gibt die neue Medea sich einem anderen, ziemlich deutschen Mann hin. Doch der Dialektik der Instrumentalisierung fällt am Ende sie selber zum Opfer. Sie verliert den, um dessentwillen sie ihre Tochter ein zweites Mal tötet<sup>12</sup>, nun „in effigie“, mit dem Zerreißen eines Photos, und aus eigensüchtigen erotischen Motiven. Ausgerechnet an ihrer aus Liebe getöteten Tochter begeht sie jenen Liebesverrat zugunsten des begehrten Mannes, der in der Tradition dem Begehren des Mannes oder den Kindern angelastet wird.

Über die unbewussten Motive und Implikationen mag man spekulieren. Dass es im Mythos Medea auch um Mütter und Töchter geht, lässt sich hier, wie zuvor angedeutet von Lessing, nachdrücklicher einbezogen von Klinger, jedenfalls wieder erfahren. Das Schuldbewusstsein muss dadurch noch zugenommen haben: Die neue Medea, die ihre Tochter erst getötet, dann preisgegeben und sich selber dabei verloren hat, begeht Suizid. Das hatte schon Klingers Medea getan. Doch nun erhellt nicht mehr die Gloriole eines heroischen Selbstopfers

die Szene, vielmehr löscht eine vollende zerbrochene Medea sich in endgültiger Düsternis aus.

Risikiert Gertrud Kolmar die Darstellung einer jüdischen Medea zwischen Euthanasie und Suizid, so sucht die Märkische Argonautenfahrt der katholischen Halbjüdin Elisabeth Langgässer bald nach dem Krieg in Medea – die keine einzelne Figur mehr ist, sondern eine Chiffre – die mythisierende Allegorie der Zeit, einer „weiblichen Chronos“, der die eigenen Kinder unbarmherzig verschlingt, zugleich eine Allegorie der Heimatlosigkeit, die die Kinder Medeas von Wohnung zu Wohnung treibt. Sie alle sind Flüchtlinge, Vertriebene, Getriebene.

Im ersten Nachkriegssommer ist eine versprengte Gruppe von Argonauten, unter die sich etliche Frauen gemischt haben, von der zerstörten Reichshauptstadt zu einem märkischen Kloster, gleichsam zwischen Hölle und Erlösung, unterwegs. Penicillinampullen und Opiate sind wie in Carol Reeds *Drittem Mann* die neuen Attribute der mörderischen pharmakologisch-toxikologischen Zauberei, die Medea nun betreibt.

Dem allesverschlingenden „weiblichen Chronos“ aber, der tötet, ohne angesichts der allgemeinen Schuld einen spezifischen Grund für Rache oder Gericht zu haben oder auch nur zu brauchen, wird das Bild der „heiligen Mutter Cabrini“, „des ersten heiliggesprochenen Menschen der USA“, der „Mutter der Heimatlosen, der Pilger, der Waisenkinder“, entgegengestellt. Sie ist die gute Mutter, Inkarnation der nährenden, heilenden Mutter Kirche, die in der Mutter des Gottessohnes ihren Prototyp hat: Maria, nicht Medea – so stellt sich auf dem Boden der Kirche die bereinigte, ambivalenzfreie Wiederkehr der Großen Mutter dar.

Durch den Roman irrlichtert freilich auch ein Auschwitz-Schicksal, das in dem 1984 erschienenen autobiographischen Roman von Cordelia Edvardson, der Auschwitz überlebenden Tochter Elisabeth Langgässers, unter dem signifikanten Titel *Gebanntes Kind* sucht das Feuer eine so bewegende wie verstörende Konkretisierung erfahren hat. Wie bei Gertrud Kolmar geht es auch hier um ein Drama, vielleicht eine Tragödie zwischen Mutter und Tochter. Anstelle der märkischen Argonautin Medea, der im Gnädig-Diffusen verschwimmenden Zeit, steht nun das Bild einer Mutter, deren Rettungsaktionen von fahrlässigen Gefährdungen kaum zu trennen sind. Die mit dem Judenstern stigmatisierte, doch zuvor durch die katholische Schule gegangene Tochter opfert sich für sie auf. Das Oszillieren der Mutter-Imago zwischen guter und böser Mutter, Maria und Medea, dokumentiert die Wiederkehr der verdrängten Ambivalenzen. Der böse Blick der Tochter entdeckt, dass neben dem Weiß auch das SS-Schwarz zu den Attributen einer mariologisch überdeckten katholischen Durga-Kali gehört.

Wie Elisabeth Langgässers Märkische Argonautenfahrt lässt Marie Luise Kaschnitz bei ihrer Fort- und Umschreibung griechischer Mythen in *Die Nacht der Argo*, noch während des Krieges (1943) verfasst und vierzig Jahre später in dem Hörspiel *Jasons letzte Nacht* mit einem ähnlich endenden Anti-Märchen fortgesetzt, allzu scharfe Konturen Medeas in gnä-

diger Diffusion verschwimmen. Vom Kindermord wird sie entlastet, wiewohl der sich wiederholende Tod der Kinder im Hera-Tempel einen gewissen Erklärungsnotstand impliziert. Über Jasons Ende liegt sogar ein Schein von Versöhnung: In dem Maße, wie Medea „in das All“ zurücktritt und „Teil der Natur“ wird, nimmt diese Natur die Doppelgesichtigkeit der „hellen und dunklen, helfenden und vernichtenden“ Großen Mutter an, die schließlich den in ihren Mutterschoß zurückkehrenden Muttersohn Jason erschlägt – indes mütterlich, wie sie selbst hier ist, „im Schlaf“.

Auch in Anna Seghers 1948 entstandener Erzählung *Das Argonautenschiff* steht Jasons letzte Stunde im Mittelpunkt. Wider bricht die Argo über ihm zusammen. Medeas mörderisches Repertoire wird zwar rekapituliert. Unerhörtes Wort: „widerlich treu“ ist sie ihm. Ihr schließlicher Tod wie der Tod von Jasons Mutter lässt aber einen Verzweifelten und Vereinsamen zurück, der weder an die Götter noch an das Schicksal, geschweige denn die Menschen mehr glauben kann. Er ist ein Zeitgenosse von Camus' „Mensch in der Revolte“, dem mythischen Helden des Absurden.

Wie es de Art der Heldensöhne ist, sucht er willentlich in und mit der Argo den Tod – einen Liebestod. Die Konstellation hat sich hier wie bei Marie Luise Kaschnitz signifikant verschoben: Medea mordet nicht mehr Jasons Kinder, sondern Jason selber wird das Kind, das an und in seinen Müttern zugrunde geht. So imaginierten die „Mütter“ dieser Erzählungen Sohnesgeschichten, die zugleich Zeitgeschichten sind: Ein gnädiges katastrophisches Ende deckt die von der Lust zum Untergang beseelten scheiternden Helden zu.

An Jahnns Asylantentragödie der „Ausländerin“ Diktatur schließt Max Zweigs Nachkriegsdrama *Medea in Prag* (1949) unter gewandelten historischen Umständen an. Das bis heute unaufgeführte Stück des fast vergessenen Autors – eines Cousins von Stefan Zweig – bleibt für das Theater noch zu entdecken, zumal in Zeiten, in denen die Rolle der zur Jagd freigegebenen „Fremden“ nach dem Gesetz der Wiederkehr des schlechten Gleichen reaktualisiert wird.

Da Stück transplantiert die Senussi, die Berberin Leila, die den halbtoten tschechischen Widerstandskämpfer und britischen Armeefreiwilligen Prokop vor den Deutschen wie vor den geiern und Hyänen gerettet hat, aus der Libyschen Wüste in das gerade revolutionierte, aber auch schon bürokratisierte Prag. Die rassistisch zugespitzte Xenophobie setzt sich nach dem politischen Systemwechsel fort: blanker Hohn auf den sozialistischen Internationalismus.

In der Heimat Prokops, mit dem Leila zwei Kinder hat, „Mischlinge“ nach seinem Wort, wird die zuvor latent gebliebene Spannung zwischen dem Exiltschechen und der Exilberberin manifest. Für die pseudorevolutionären Prager Bourgeois – der schlimmste ist der zum Gerichtspräsidenten gewordene Prager Kreon – wird die Fürstentochter zur „Negerin“, zu „Fellachin“. Der Mann läuft zum Gegner über. Die humanen Vermittlungsversuche seiner

Jugendfreundin scheitern. Und als sich auch die zwangsweise umgeschulten, der Mutter entzogenen Kinder – der ältere Vatersohn Omar, der jüngere Muttersohn Amin erneuern die Rollenverteilung der Tradition – von ihr abwenden, kommt es zur Katastrophe. Die Eskalation vom Liebesverrat des Mannes zum Mutterverrat der Kinder, die von Klinger bis zu Grillparzer, unterbrochen nur von dem retardierenden Zwischenspiel von Sodens, vorangetrieben worden war, nimmt der Entwurzelten auch den Rest an Zugehörigkeit. „Die Wüste wächst“ – in Prag. „Weh der, die Wüsten birgt“...

Wiederbelebt wird indes auch das Bild der Mutter als „Natur“. Gezeigt wird der Konflikt zweier Kulturen. Doch die „Mamasprache“, die am Schluss aus der Prager Medea hervorbricht, identifizierte sie mit dem Barbarenweib“, das wie Gertrud Kolmars „Tiermutter“ seine „Jungen“ (im doppelten Sinn) nicht herausgeben will und „zurücknimmt“, was sie „dem Leben gegeben“ hat. Ohne irgendeinen Zweifel an ihrem mütterlichen Verfügungsrecht spielt sie die Rolle der „pseudoaltruistischen“ Führerin in den Tod. Auch die neuen Medea glaubt zu retten, indem sie vernichtet. Ausgerechnet das Bilderverbot der patriarchalen Welt kehrt dabei wieder: Die Kinder dürfen nicht werden wie die, deren Abbild sie in Wahrheit schon längst geworden sind.

„Verachtet, verjagt, heimatlos, obdachlos“, eine „Ausländerin“ und „Orientalin“ ist auch Jean Anouilhs Medea. Auf einem Zigeunerkarren, zu dem der einstige Sonnenwagen heruntergekommen ist, zieht sie mit Jason in der Welt umher. Und ein zum Dorfpotentaten degradiertes Kreon droht sie von neuem zu vertreiben.

Aber nun geht es nicht mehr um eine asylberaubte Migrantenexistenz als Opfer von Xenophobie und Rassismus. Anouilh schreibt seine Medea vielmehr um zu einer existentialistischen Tragödie, die von der Spannung zwischen der Geworfenheit in eine Rolle, der Verurteilung zu ihr und der Selbstfindung in ihr, zwischen Determination und Freiheit, geprägt ist. In keinem anderen Beispiel der Stoffgeschichte wird der Rollename, den nach der Prognose Jasons keine Mutter ihren Kinder mehr guten Gewissens geben kann, während die Theaterväter ihn umso lieber vergeben, häufiger zitiert, indes wie schon bei Seneca als identitätsstiftendes Prädikat: „Ich bin Medea.“

Trotzdem wird Anouilhs Medea ebenso wie die Jahnns dazu verurteilt, an der Tragödie der von ihrem Mann verlassenen alternden Frau, überhaupt an der Tragödie eines kastrierten Frauseins zu leiden. Zutreffender würde das Stück „Medea und Jason“ heißen. Die erstmals von Corneille aufgewertete Rolle Jasons wird fast gleichgewichtig. Das Drama eines alt gewordenen Paares, das eine Geschichte hat, die von der sexuellen Leidenschaft über die Kameradschaft bis zum Treuebruch alles umfasst, formiert sich zu den finalen Szenen einer Ehe: bis dass der Tod euch scheidet und die Tragödie ihren vertrauten katastrophischen Lauf nimmt.

Weil Medea und Jason aber in der Tat fast alles füreinander waren, Geliebte, Kameraden, Geschwister, Vater, Mutter, Sohn, Tochter, tritt die Bedeutung der Kinder, durch deren Ermordung Medea erst wirklich wieder Medea wird, zurück. Die Kinder, die von der Stoffgeschichte zunehmend mit Namen und freier Wahl, auch der Möglichkeit des Verrats ausgestattet worden waren, schrumpfen nun auf die Rolle einer lebenden Reminiszenz von Mutterschaft und Familie.

Dem Mord an ihnen folgt der Selbstmord Medeas, der die triumphale Selbstapotheose und Selbstverewigung der „schrecklichen Medea“ an die Stelle der Selbstopferung bei Klinger und der Selbstbestrafung bei Gertrud Kolmar setzt. Wahrhaftig, diese Rolle lässt sich nicht mehr vergessen, auch wenn Jason sie vergessen zu können glaubt. Doch der Ordnungshüter, als der er sich am Ende entpuppt, hat mit dem Jason der Tradition auch nur noch den Namen gemein. Vermutlich wird er ihn gerade deswegen seinen weiteren Kindern geben...

Die Medea-Darstellungen von Robinson Jeffers (1946) und Mattias Braun (1959) orientieren sich mit einer künstlerischen Demut, die ihrer tragischen Heldin selber nicht nahe liegt, wieder explizit an Euripides, gewinnen aber schon sprachlich eigene Bedeutung, was besonders für Jeffers in der vorzüglichen deutschen Übersetzung von Eva Hesse gilt. Mit Anouilhs Lesart sind sie auf finale Szenen einer Ehe, mit dem existentialistischen, gerne „nihilistisch“ gescholtenen Geist der Zeit auf ein „anthropofugales“, menschenflüchtiges Endspiel gestimmt. Von der Liebe wird erwartet, was die Welt nicht gibt. Doch wenn sich herausstellt, dass die Liebe schmutzig wie die Welt ist, dann ist der Rest Ekel.

Damit hätte auch die zeitgenössische Medea-Rezeption ihr Endspiel erleben können. Doch das Gegenteil trat ein. In der Gegenwartsliteratur erlebt der Mythos Medea eine beispiellose Renaissance. Zu danken ist die vor allem der neueren Frauenbewegung, die sich den Mythos aus ihrer Perspektive angeeignet hat. Dabei wird die Prägung des Stoffes durch Euripides völlig revidiert. Er absolviert eine Negativkarriere zum Chefankläger, zum Denunzianten Medeas, zum Frauenhasser gar – eine Einschätzung, die nur bei einer stark selektiven und psychologisch vordergründigen Lektüre aufrechtzuerhalten ist: Sie übersieht die – gewiss abgründigen – Komplimente, die Dichter-Söhne machen, wenn sie Mütter zu Kindermörderinnen machen. Dennoch: Die Geschichte Medeas und ihrer Kinder wird neu genesen – im Rückgang auf die älteren Schichten des Mythos.

In den stark autobiographisch geprägten Gedichten von Sylvia Plath gewinnt die von Fritz Wittels' Deutung des „Medea-Komplexes“ betonte Mutter-Tochter-Beziehung, wie schon zuvor bei Lessing und Klinger, Kolmar und Langgässer, erheblich an Gewicht. Zeigt das 1959 entstandene Gedicht „Aftermath“ „Mother Medea“ als gedemütigte Hausfrau nach der Katastrophe, so verwandelt das kurz von Sylvia Plath's Selbstmord entstandene Gedicht „Edge“ die Mutter Medeas als „implizite Urheberin allen Unheils“<sup>13</sup> in eine trauerlose Mondgöttin, die auf eine „vollendete“, das heißt im englischen Wortsinn: tote Tochter-Mutter und ihre toten Kinder blickt. Wie bei Klinger hat Hekate ihr tödliches Werk zu Ende gebracht. De

deutsche Übersetzung Erich Frieds mit ihrem männlichen Mond kann das Geschlecht der englischen Mondgöttin nicht wiedergeben.

Von solcher weiblicher Nestbeschmutzung will die weitere, feministisch inspirierte Medea-Rezeption nicht mehr viel wissen. Sie steht unter dem programmatischen Titel des Romans von Ursula Haas: Freispruch für Medea. Der Prozess gegen Medea, den tatsächlich nur der kleinere Teil der Autoren geführt hat – der größere hat die von Empathie geprägte Verteidiger-Rolle zumindest mit einem Plädoyer für mildernde Umstände übernommen –, weicht dem Prozess gegen Euripides. Die schon bei ihm artikulierten Geschlechterkämpfe toben nun um ihrer selber und die von ihm kreierte Gestalt. Ihr Bild wird in gewissem Umfang bereichert, aber auch bereinigt – um den Preis einer Ambivalenzflucht, die eindeutigeren Konturen den Vorzug gibt.

Helga Novaks furioser Brief an Medea<sup>14</sup> (1977) – so furios, wie man den Furor Medeas einst sah – hegt keinen Zweifel, dass der „Lohnschreiber“ Euripides von Korinth bestochen worden ist, Medea den Kindermord „unterzujubeln“. Verständlich immerhin wäre es gewesen, wenn Medea sich dessen entledigt hätte, was sie mit den Kindern „am Bein“ hatte – indes die Frauen „neuerdings“ wieder nur zu gerne „am Bein“ haben. Doch ein anderer Anfang ist nun gemacht. Von Elfireda Jelineks aussichtsloser Prognose in ihrem Stück Krankheit oder moderne Frauen (1984), die noch den Vampirinnen attestiert, dass sie es nie von der „Hausfrau“ zur Medea bringen werden – fälschlich, wie sich denn in Elfireda Jelineks so brutaler wie verzweifelter Lust mit der Gestalt einer „Tiroler Medea“<sup>15</sup> zeigt –, weiß Helga Novak nichts. Ihr Brief ist ein feministisches Manifest. Die „neue Frau“, die Franca Rame zwölf Jahre später in ihrer Co-Produktion mit Dario Fo Nur Kinder, Küche, Kirche proklamiert, ist geboren. Nur „die Callas“, die unvergleichliche Sängerin von Cherubinis Medea, ist bei Novak tot.

Die feministisch inspirierte Umschreibung wird unterbrochen durch Heiner Müllers Medea-Adaption. Nach dem Medea-Kommentar in seiner Bearbeitung von Fjodor Gladkows Zement (1972) und der Pantomime Medea-Spiel (1974) entwirft er in seinem Stück Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten (1982) ein apokalyptisch gerahmtes Triptychon. Im Mittelpunkt steht ein großer interpunktionsloser Monolog Medeas, der zwischen Szene und Text lokalisiert ist;<sup>16</sup> Müller hat vermerkt, dass die Grausamkeit des Kindermordes auf offener Bühne bei Seneca, dessen „schreckliche oder prachtvolle Tableaus“ er mit Nachdruck erwähnt, deswegen möglich war, weil Senecas Dramen nur rezitiert wurden.

Aber solche Restriktionen gelten ja nun nicht mehr. Intendiert ist eine Art von Mauerschau auf das eigene Leben, adressiert an Jason und die Kinder als die schauspielernden „Kinder des Verrats“. Den „zerstückten Bruder“ mit leitmotivischer Penetranz zurückfordernd, den Medea wie eine Pietà zwischen dem Verkommenen Ufer und dem Medeamaterial im Arm hält,<sup>17</sup> nimmt sie, selber weder Mann noch Weib sein wollend, die in zwei Stücke zerbrochene Menschheit in eine „leere Mitte“ zurück. Der Rest ist die Lyrik einer finalen „Landschaft

mit Argonauten“, nachdem Medea mit ihren Kindern die Menschheit überhaupt widerrufen hat. Mit einer Mordsgeschichte ist es hier nicht mehr getan.

Von Weib und Mann aber, und zwar ohne dessen apokalyptische Inszenierungen, will Medea in ihrer weiteren Geschichte wieder mit Nachdruck sprechen. Ursula Haas gibt dafür mit ihrem Freispruch für Medea 1987 das Signal – Rolf Liebermanns Oper gleichen Titels basiert auf einem Libretto von Haas. Die Abtreibungsszene, die nun an die Stelle des Kindsmordes tritt, gibt dem Stoff neue Brisanz,<sup>18</sup> stellt sich freilich noch in der Abwehr des Mordvorwurfs auf dessen Boden.

Dagmar Nick erwirkt in ihrem Medea-Monolog (1988), bei deutlicher Allergie gegen die Sichtweise von Ursula Haas' Roman, zwar auch einen Freispruch für Medea, doch die reaktualisierten Geschlechterkämpfe interessieren sie nicht, dafür umso mehr das Schicksal Medeas als der „Fremden“ und die Obsessionen des Unsterblichkeitswahns.

Den konsequentesten „Freispruch für Medea“ verkündet der „Stimmen“-Roman Christa Wolfs (1996). Ungeachtet der Innovationen schon bei ihren Vorgängerinnen ist das von der Kritik kontrovers diskutierte Werk nicht nur das wichtigste der von der neueren Frauenbewegung inspirierten Medea-Rezeption, sondern auch eine Wende in der von Euripides geprägten Stoffgeschichte überhaupt. Medea Stimmen ist so etwas wie Christa Wolfs Anti-Euripides. Hoch befriedigt, ja geradezu triumphal hat sie bei aller Hochschätzung für die „nicht zu übertreffende“ Medea des Euripides<sup>19</sup> ihre Vermutung, dass die Medea des Mythos vor ihm keine Kindermörderin gewesen sei, durch die Basler Medea-Spezialistin Margot Schmidt bestätigt gefunden.<sup>20</sup> Aus dem „Dunkel der Verkennung“ will sie die „Gestalt mit dem magischen Namen“ befreien.

Die stofflichen Innovationen, ihrem Selbstverständnis nach Re-Novationen des Vor-Euripideischen Mythos, sind massiv. Der Verrat an Kolchis und dem Vater wird Medea aufgenötigt; sie kann im Vater-Staat einfach nicht mehr bleiben – eine Staatenflüchtige.

Die Beziehung zu Medeas irdischer Mutter Idya, die sonst in der Stoffgeschichte kaum eine Rolle spielt, wird intensiviert und – anders als vormals die abgründige Beziehung zu Hekate – ambivalenzfrei gemacht. Diese Tochter ist so sehr mit ihrer Mutter im Reinen, dass sie ihr sogar attestieren kann, sie von der Pflicht zur Identifikation befreit zu haben: „Werde nicht wie ich, sagtest du.“

Der Mord an Medeas Bruder Absyrtos geht bis auf den Selbstvorwurf einer fahrlässigen Mitschuld nicht zu ihren Lasten. Medea selber sammelt die Knochen des Bruders, ein bevor sie diese auf dem Meer vor den Verfolgern „unter wilden Schreien“ ausstreut – so nun das richtiggestellte alte Bild.



In der Rolle der Heilerin kuriert sie die epileptische Glauke (=Kreusa), statt sie zu ermorden. Die Beziehung zu Jason, dessen Rolle nach ihrer zwischenzeitlichen Aufwertung wieder beträchtlich schrumpft, ist sekundär. Bei Wolf wird Medea nach der von der Stoffgeschichte meist aufgenötigten Enthaltbarkeit zu einer Frau, die sexuell weiterhin aktiv ist. Sie geht wie Jason fremd. Und sie ist nicht zuletzt hier die „wilde“, die leidenschaftliche Frau – keine Maria-Medea fürs Frauenkloster.

Vor allem wird sie vom Mord an den Kindern freigesprochen. Hier sind es erstmals Zwillingenkinder. Die Vaternähe des Blondes und Blauäugigen, die Mutternähe des Dunklen und Kraushaarigen sind zwar unübersehbar. Doch das wird nicht handlungsbestimmend; der Traditionsrest dieses Motivs – Liebesverrat durch das Sein-Wie –, das über lange Phasen der Stoffgeschichte immer mehr aufgewertet wurde, nun aber wieder zurücktritt, bleibt blind. Kein Keil soll in die Beziehung getrieben werden – weder von Seiten der Kinder noch der Mutter.

Mit all diesen Freisprüchen sind Mord, Untreue, Verrat aber noch nicht aus der Welt. Nach dem Gesetz der nur „verschobenen“ Wiederkehr des verdrängten kehren sie auf der Gegenseite wieder, und zwar in potenzierte Form. Der Freispruch geht mit einer verschärften Anklage einher. Die bruder- und kindermordende Medea wird zunächst durch den Sohnesmord des Vaters ersetzt. Der machtgierige Aietes kollaboriert dabei mit einer „fanatischen Gruppe alter Weiber“, deren blutiger Traditionalismus den Ritus der Tötung des „Jahreskönigs“ wiederbeleben will.<sup>21</sup> Aus dem Mythos wird dabei Ideologie. Diese Komplizenschaft verhindert von vornherein eine allzu eindimensionale Eingegensetzung der Geschlechterrollen.

Der Mord an Absyrtos wird in Korinth mit dem gleichfalls aus Herrschaftsmotiven erfolgenden Mord an Iphinoë noch überboten. Auch diese Gestalt wird von Dionysos zur Strafe für die Missachtung seines Kults in den Wahnsinn getrieben werden und dann, wie Agaue in den Bakchen, im Wahn morden, so wird sie hier zur neuen Opfergestalt – Absyrtos und Iphinoë: das wahre Zwillingenpaar.

Vor allem aber geht der Mord an Medeas Kindern, verbunden mit einem Pogrom, der den „Fremden“ aus Kolchis im Allgemeinen, Medea im Besonderen gilt, aber von einer Kolcherin mit organisiert wird, nun zu Lasten des seit je menschenopfernden Korinth, indirekt zu Lasten desjenigen, der es entlasten wollte: Euripides. Medea wird für Korinth zum „Sündenbock“<sup>22</sup> für die grassierende Pest: die vertraute Rolle der Brunnenvergifterin. Medea war seit Euripides der „Sündenbock“. Nun scheint Euripides selber der neue „Sündenbock“ zu sein.

Aufs Ganze gesehen, laufen so die Innovationen auf eine Umverteilung der mörderischen Altlasten der Geschichte hinaus, nicht auf eine wirkliche Revision – mit einer Serie von Neubelasteten von Kolchis bis Korinth und einer Nutznießerin, die, bei aller Wildheit, jetzt

wieder zur guten Schwester, zur Liebenden und vor allem zur guten, mütterlichen Mutter werden darf. Der Mythos Medea scheint mit solchem Neuanfang eher an seinem Ende angelangt zu sein.

Wenn dem wirklich so wäre, dann um den Preis einer bei aller Differenzierung der Charaktere und Geschlechterrollen allzu eindeutigen Konstruktion, welche die Gestalt Medeas ihrer Magie beraubte und unter ein Verdikt fiele, das der Roman selber formuliert: „Eindeutige Beziehungen langweilen mich zu Tode.“ Medeas erbittertste Feindin, die Kolcherin Agamedea, ist es, die das sagt.

Tatsächlich ist der Roman von einem neuen „Jargon der Eigentlichkeit“, der sich politisch allzu korrekten Inspirationen aus der Femi- und Spiri- wie der Öko- und Psychoszene verdankt, nicht immer frei. Das hat der Autorin sarkastische, ja höhnische Verrisse eingebracht: Medea, des Opfer einer neuen Art von Literaturfrömmerei.

Wer genauer hinsieht, erkennt indes, dass dem keineswegs durchweg so ist. Christa Wolf hat wiederholt betont, dass gerade die Widersprüche, die Brüche Medeas sie fasziniert haben.<sup>23</sup> Die Ambivalenzflucht, die für einige der neueren „Freisprüche“ symptomatisch ist, begeht sie nicht. Die Komplexität der Figur geht nicht verloren, in mehrfacher Hinsicht wird sie noch vertieft. Das ist auch der formale Sinn des Stimmen-Romans, der Polyperspektivismus intendiert.

Einem allzu befriedeten Bild Medeas steht schon ihre Rolle als Priesterin eines uralten blutigen Kults in Kolchis entgegen. Und Medea bleibt auch in Korinth trotz der Absage an alle Opfersysteme eine „wilde“ Frau. Nach der Darbringung der Kinder im Tempel – wie beim Tod das Absyrtos spielt dabei eine gewisse Fahrlässigkeit mit – wird sie vollends, und zwar gerade aus der Perspektive des sympathisierenden Mannes (Leukon), zu jener ebenso großartigen wie „maßlosen Furie“, die am Mythos Medea von jeher fasziniert und erschreckt. Der Rest ist nicht Schweigen und schon gar kein humanpolitisch korrekter versöhnlicher Schluss, der der Moral des neuen „Jargons der Eigentlichkeit“ genügen könnte, sondern ein monströser Fluch. Er ist denn auch prompt dem Unverständnis eben dieser Moral verfallen.<sup>24</sup> Christa Wolf selber hat auf der Legitimität bestimmter, sozusagen sachgerechter, verbrechensgerechter Formen des Hasses beharrt.

Ein Kinderkord genügt nun nicht mehr; die Verfluchung einer ganzen Welt muss es nun sein. Den Göttern, auch den weiblichen, hat Medea schon vorher den Glauben aufgekündigt. Statt in Hekate „die liebe Mondgöttin“ zu suchen, statt wie einst mit Helios' Hilfe gen Himmel aufzufahren, zeigt Medea in Christa Wolfs Endspiel mehr denn je, wie sehr sie Medea ist.

Für die Kontinuität des Mythos Medea ist unterdessen ohnehin gesorgt. Die Tragödie der „Barbarin“ die den Fremden hilft, um selber in der Fremde allein gelassen, verraten, gejagt, gejagt zu werden, wird neuerdings jeden Tag auf diversen Bühnen vom Asylantenheim

über Straßenszenen und Politikerarenen bis zu den obligaten Friedhofsschändungen reaktualisiert.

Unter diesen Umständen allerdings wird der Mythos auch mehr denn je transponierbar: eine migrierende Mirantentragödie. In der jüngsten Literatur kann Medea wie von Dea Loher nach Manhattan versetzt werden – oder auch wieder, wie in Andreas Staudingers *Medea Good Girl*, heim ins (hier österreichische) Reich.<sup>25</sup> Max Zweigs *Medea in Prag* bleibt gleichwohl bis auf weiteres die eindrucksvollste neuere Tragödie der Fremden.

Ein gnädigeres Geschick hat indessen „*Medea und ihren Kindern*“ in dem wunderbaren gleichnamigen Roman von Ljudmila Ulitzkaja (1996) eine hoffnungsvollere, fast utopisch schön anmutende, jedoch auch von einem humanen Realismus geprägte Wendung beschert. Ulitzkajas *Medea*, Nachfahrin „pontischer“, ans Schwarze Meer verschlagener Griechen, erfährt, dass sie von ihrem geliebten Mann und ihrer Schwester betrogen worden ist. Der Liebesverrat ist nun rundum familiarisiert, die bitterste Pointe dabei, dass die selber kinderlose *Medea* von dem Kind erfahren muss, das der Beziehung entsprungen ist.

Einerseits ist sie so gar keine potentiell mordende Mutter mehr – gegen solche Abgründe hat sich die Stoffgeschichte nun rückversichert. Andererseits könnte dieses Kind – eine Nichte – umso leichter zum Racheopfer werden. Doch hier setzt sich keine zwanghafte mörderische Logik durch. Der Liebesverrat liegt weit zurück, der Mann ist schon vor seiner Entdeckung gestorben. *Medea* kann unter diesen Umständen episch distanziert vom Drama in den Roman versetzt werden.

Wichtiger für den untragischen Ausgang aber ist, dass *Medea* nun diese *Medea* ist. An ihre tragischen Vorgängerinnen erinnern zwar noch Schwarzes Meer, pontisches Griechentum und ihre Kräuterkenntnis, während mit dem Selbstmord einer anderen Nichte auch noch eine tödliche Tragödie in diese Welt einbricht – völlig opferfrei darf eine *Medea*-Geschichte auch hier nicht ausgehen –, aber ansonsten ist Ulitzkajas Heldin, die mit ihrem Namen die Prognose von Anouilh's Jason zu widerlegen scheint, es werde keine auf „*Medea*“ getauften Kinder mehr geben, nur noch dem Namen nach *Medea*. In Wahrheit ist sie ein Gegenentwurf.

Eine Großfamilie schart sich um sie als Gravitationszentrum mit Kindern und Kindeskindern. Diese *Medea* entpuppt sich als das schönste Paradox einer selber kinderlosen Urmutter – nicht umsonst ein „Ikonengesicht“, aus dem sowohl die „*mater dolorosa*“ als auch die „*mater materna*“, die wirklich mütterliche Mutter spricht.

Das könnte sentimental und nur allzu marianisch-fromm wirken. Doch gottseidank hat die erzählerische Weisheit der Autorin auch hier für epische Distanzierung, für Witz und eine ironisch durchheiterte Humanität gesorgt. Nach 2500 Jahren eines Mythos, der sich aus der

Tragödie einer unmütterlichen Mutter nährt, finden Medeas Kinder eine Art von Hafen in der Figur einer mütterlichen Nicht-Mutter.

Jedenfalls bis auf weiteres...

## QUELLEN

Medea und einige ihrer Kinder, In: Ludger Lütkehaus (Hrsg.): Mythos Medea. Texte von Euripides bis Christa Wolf. Stuttgart 2007, S. 313 - 354.

Sämtliche anderen Texte sind Originalbeiträge von Silke Meier-Künzel.