

IST EINE MEDEA OHNE KINDERMORD ÜBERHAUPT DENKBAR? MEDEA-MORPHOSEN BEI EURIPIDES UND CHRISTA WOLF. ODER: FREISPRUCH FÜR EURIPIDES

NIKOLAOS IOANNIS KOSKINAS
HUMBOLDT UNIVERSITÄT

kosknik@yahoo.com

Article received on 1st February, 2010.

Accepted on 6th July, 2010.

ZUSAMMENFASSUNG

Ziel der vorliegenden Studie ist, die Rolle und die Wichtigkeit des Kindermordmythologems im Rahmen des Medea-Mythos zu diskutieren. Dabei werden zwei der wichtigsten Bearbeitungen des Mythos untersucht: Euripides' Tragödie und Christa Wolfs Roman (1996). In einem ersten Schritt wird versucht, die Erfindung des Kindermordes von Seiten des Euripides von einem neuen Blickwinkel zu beleuchten. Im Gegensatz zur Annahme der überwiegenden Mehrheit der Forscher geht diese Studie davon aus, dass Euripides' Medea nicht bloß ein bürgerliches Ehedrama, sondern eine politische und soziale Skizze des Mikrokosmos der Polis ist. In einer Art „Flaschenpost“ ist es dem großen Tragiker gelungen, die Bedürfnisse der Unterdrückten herauszustreichen und eine neue Perspektive für das weibliche Element zu eröffnen. Während jedoch in der männlichen Überlieferung von Euripides bis von Trier das Unterdrückte als Grausamkeit ans Licht kommt, schlägt Wolf ein anderes Modell von Weiblichkeit vor. Zu diesem Zweck braucht ihre Protagonistin den Kindermord nicht mehr. Der Mythos ist kein Kontext, sondern ein Rahmen. Demzufolge gehören alle Fassungen zum Mythos. In einer Zeit, die durch Gewalt und Angst gekennzeichnet ist, wirft Wolf Licht auf die Ursprünge von Gewalt, indem sie beim Erzählen der Geschichte einer Gestalt, die sowohl Männern als auch Frauen schlechthin Angst macht, andere Schwerpunkte setzt.

SCHLAGWÖRTER

Achronie, Andersartigkeit, Androgynität, Angst, Aufklärung, Barbarei, Entmythologisierung, Kindermord, Manipulation, Mythologem, Mythopoiese, offene Struktur, Patriarchat, Sündenbock, Tabu, Unterdrückung.

IS A MEDEA WHO DOES NOT MURDER HER CHILDREN EVEN IMAGINABLE? MEDEA-MORPHOSES IN EURIPIDES UND CHRISTA WOLF. OR: ACQUITTAL FOR EURIPIDES

ABSTRACT

The aim of this study is to discuss the significance of the child-murder for the Medea myth. For this purpose two of the most important adaptations of the myth are examined: Euripides' tragedy and Christa Wolf's novel (1996). The study attempts to shed new light on the invention of this mythologeme by Euripides. Contrary to the acceptance of the majority of the researchers this study assumes Euripides' Medea is not just a bourgeois marriage drama, but a political and social sketch of the microcosm of the Polis. Using various „messages in a bottle“ Euripides succeeded in emphasizing on the needs of the suppressed ones and opening a new perspective for the female element. While however in the male tradition, from Euripides to von Trier, the suppressed comes to the light as cruelty, Wolf suggests another model of femininity. As a result her protagonist does not need the child-murder any longer. The myth is not a context, but a frame. Therefore all versions belong to the myth. In a time characterized by violence and fear, Wolf turns the attention to the origins of violence by setting other priorities, while telling the story of a person, which frightens both men and women.

KEYWORDS

androgynity, fear, enlightenment, barbarism, demythologization, Geschlecht, gender, child-murder, manipulation, mythologeme, mythopoiesis, open, structure, patriarchy, scapegoat, taboo, suppression, achrony, otherness.

Eine Medea ohne Mord ist wie ein Sisyphos ohne Stein, ein Siegfried ohne Drachen oder ein Ödipus, der seinen Vater am Leben lässt und keine Lust hat, seine Mutter zu heiraten. Wer Medea den Mord nimmt, verkleinert sie: er macht aus einem Mythos eine Mama.¹

Keine Geschichte hat die westliche Kunst so stark fasziniert und inspiriert wie die Geschichte der rachsüchtigen vielfachen Mörderin, die ihre eigenen Kinder getötet hat. Von Euripides bis Ovid und Seneca, von Klingner und Grillpanzer bis Anna Seghers und Heiner Müller, von Delacroix und Feuerbach bis Luigi Cherubini, Rolf Liebermann und Mikis Theodorakis oder auch Pier Paolo Pasolini und Lars von Trier. In den wichtigsten Medea-Bearbeitungen bringt die Kolcherin ihre Kinder um.

Erleichtert und zugleich „triumphierend“ erfährt Christa Wolf während sie an ihrem Medea-Roman von 1996 arbeitet, dass es viele frühere Quellen zu Medea gibt, die uns kaum bekannt sind und dass das Mythologem des Kindermordes erst von Euripides 431 v.u.Z. erfunden worden ist. Uralten, vorpatriarchalen Überlieferungen gemäß ist die Geschichte Medeas ganz anders gewesen, als die literarische Tradition der letzten 2500 Jahre sie immer wieder geschildert hat. Kein Brudermord, kein vergiftetes Kleid geschenkt an Glauke, kein Hass und keine Rache an Jason, der blind von seinem Willen nach Macht und Ruhm Medea für die korinthische Königstochter verlässt, und vor allem kein Kindermord.

Dieser Befund bestätigt Wolfs Annahme, dass es für eine Heilerin aus Zeiten, da Mütter gerade wegen ihrer Fähigkeit, den Stamm fortzupflanzen, so hoch geachtet wurden, unmöglich war, ihre eigenen leiblichen Kinder zu töten. Wieso hat nun Euripides das Kindermordsmythologem entwickelt? Euripides wurde oft - auch in der Antike - als Frauenfeind bezeichnet. Zitate wie das Folgende aus seiner *Medea* haben zur Intensivierung dieser Annahme geführt. In den Versen 566-568 lässt er Jason sagen: „Nachkommen schaffen sollten sich auf anderm Weg die Menschen, nicht mehr sollte sein der Frau Geschlecht. So träfe niemals Ungemach die Sterblichen.“²

Auf etwas kokette, wenn nicht ironische Weise anerkennt die Autorin die Größe des attischen Dichters und seiner Medea-Figur, versucht jedoch, sich klar und deutlich von ihm und dem in seiner Tragödie beschriebenen Weltbild zu distanzieren: „Zunächst: ich würde unglücklich sein, wenn Sie den Eindruck von mir haben, dass ich Euripides klein machen wolle. Ich glaube, dass die Medea-Figur von Euripides nicht zu übertreffen ist. Das ist eine so große Figur in ihrer Wildheit, das ist nicht zu übertreffen. Es kann nur passieren, dass heute jemand, so wie ich, an diese Ausdeutung Fragen stellt und sich erlaubt, eine andere Version vorzuschlagen. Ich bilde mir nicht ein, den Euripides zu übertreffen.“ (Christa Wolf im Gespräch, in Hochgeschurz (1998): 58-63: 61).

Im Gegensatz etwa zu Heiner Müller, der die Handlung in seiner Medea-Bearbeitung in der zeitgenössischen „Dritten Welt“ ansiedelt, übernimmt Wolf jedoch fast alle äußerlichen Elemente von Euripides. Auch wörtliche Zitate aus dem antiken Drama sind unübersehbar. Und trotz ihrer Bemühungen in den verschiedenen Interviews und Essays zu beweisen, dass das meiste, was in ihrem Roman zu lesen ist, nicht auf Quellen beruht, sondern erfunden ist,

¹ Zit. nach Peter Radkte: M – wie Tabori. Erfahrungen eines behinderten Schauspielers. Pendo, Zürich 1987, S. 153. Hier aus: Inge Stephan (1997), S. 2.

² Deutsche Übersetzung von J.J.C.Donner(1972). Ditzingen: Reclam.

trotz aller Veränderungen und aller Erfindungen der Autorin ist ihre Medea eine Figur aus der griechischen Mythologie. (Roser 2000 : 54)

Wolfs Ziel ist „eine Figur aus ihrer Zeit herauszuheben, zu verstehen, herauszuschälen und dabei durchaus auch einen kritischen Blick zu werfen auf die Stufen, die sie schon gegangen ist in den Werken großer Dichter, mit denen ich mich nicht vergleiche.“ (Christa Wolf im Gespräch, in Hochgeschurz (1998): 58-63: 61) Ist es wirklich so oder ist - um mit Heiner Müller zu sprechen - die Metapher klüger als der Autor? Weist Wolfs Version in Wirklichkeit so viele Abweichungen von der des Euripides auf? Und auch wenn das stimmen würde, hieße es dass Christa Wolfs Behandlung des Medea-Mythos weniger wahrscheinlich als die von Euripides oder sogar überhaupt nicht gerechtfertigt sei, wie es oft im Feuilleton zu lesen war? Mit anderen Worten: Ist eine Medea, um mit Inge Stephan zu sprechen, ohne das von Euripides hinzugefügte Mythologem des Kindermordes überhaupt denkbar?

In den achtziger und neunziger Jahren ist eine deutliche Medea-Renaissance in der westlichen Kunst zu bemerken. (Vgl. Stephan 1997: 3) Der bis zu diesem Zeitpunkt fast ausschließlich von Männern behandelte Medea-Mythos weckt das Interesse auch von Künstlerinnen wie etwa Ursula Haas, Helga M. Novak, Katja Lange-Müller. Inge Stephan sieht als Grund für diese verwunderliche Verspätung die Assoziierung des Namens Medea mit fast allen Tabus unserer Zivilisation. (Ebd : 8)

Gegen Tabus und die Angst, die sie verursachen, hat Wolf in fast jedem ihrer Werke geschrieben. Genau wie im Cassandra-Projekt ist in *Medea. Stimmen* eines der Ziele, die die Autorin für ihr Werk gesetzt hat, die Emanzipation von Angst. Medea ist - im offenen Gegensatz zur Maria-Figur des Neuen Testaments (Stephan 2006: 2) - eine der unerhörtesten, der Furcht einflößendsten Gestalten der Weltliteratur, die die Tabus unserer Zivilisation stark verletzt: „Medea macht Angst - nicht nur Männern, sondern auch Frauen.“ (Stephan 1997: 19) Christa Wolfs neue Lesart des Mythischen sucht nach einem Ausgang aus dieser Situation, die sie als paradigmatisch für die Verhältnisse zwischen den Geschlechtern betrachtet, sowie für die Behandlungsweise alles Andersartigen im Rahmen der patriarchalischen Kultur.

Bei dieser äußerst tiefen Verdichtung des Themas greift die Autorin auf den griechischen Mythos zurück, der reich an Überlieferungen ist, die oft einander entgegengesetzt sind, wie es sich am Beispiel des Medea-Mythos zeigen lässt. Die zentrale Frage bei diesem geschichtsphilosophischen Prozess, den die Autorin als „schmerzhaft“ (Wolf 2002: 10) bezeichnet, lautet: *Wer war Medea, ehe jemand über sie schrieb?* Da er sich zugleich auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bezieht, ist der Mythos ein offenes, überzeitliches, polydimensionales Phänomen, ein „Modell, das offen genug ist, um eigene Erfahrungen aus der Gegenwart aufzunehmen, das einen Abstand ermöglicht, den sonst nur die Zeit bringt.“ (Wolf 2001: 270). Auf diese Weise erforscht die Autorin die in ihren Augen mit Gegenwart geladene vorgriechische Geschichte und sucht nach den Ursprüngen von Gewalt in den Grundlagen unserer Zivilisation, die die allgemeinen Richtlinien und Normen unserer Gesellschaften bis heute prägen.

Diese Suche könnte uns eventuell mit der Fähigkeit ausstatten, die heutige (politische und soziale) Lage, aber auch uns selbst aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten: „Er [der Mythos] kann uns helfen, uns in unserer Zeit neu zu sehen, er hebt Züge hervor, die wir nicht bemerken wollen, und enthebt uns der Alltagstrivialität.“ (Ebd.) Unter Rückgriff auf den von der Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Lenk geprägten Begriff der Achronie lässt die Autorin die Grenzen zwischen den verschiedenen Epochen schmelzen, die einander ganz nah zu sein scheinen, wie die „russischen Puppen“. Sie hinterfragt Mechanismen, die möglicherweise den Mythos während der Entstehung der „großen griechischen und römischen Literatur“ manipuliert haben, die wiederum einen großen Einfluss auf die gesamte abendländische Kunst, Kultur und Lebensweise ausgeübt hat.

Die Autorin transzendiert ihre Titelfigur an den Horizont der heutigen, aber auch einer - möglicherweise - besseren zukünftigen Lage. Medea ist nicht mehr ein weibliches „Ungeheuer“, eine von ihren Instinkten gesteuerte, rächende Megäre, sondern eine - im Sinne des Cassandra-Projekts - „Sehende“, die für die patriarchalischen Zwecke gefährlich wurde

und deshalb allmählich in ihr Gegenteil transformiert werden sollte. In seiner exzellenten Studie „Medea-Morphosen“ (1993) argumentiert Johannes R. Gascard überzeugend, dass die Medea-Gestalt die griechisch-römische Kultur stets begleitet und dass sie in deren Verlauf einen wandelnden Stellenwert gehabt habe. Er bezeichnet sie als „die weibliche Wandlungsgestalt der griechisch-römischen Mythologie schlechthin, die die Sozio- und Psychodynamik des Geschlechterverhältnisses im Verlauf der Antike exemplarisch einfängt, bündelt, darstellt und einsichtig macht.“ (Gascard 1993: 43) Sie hat viele „Metamorphosen“ erlebt: Am Anfang war sie die Heilerin göttlicher Abstammung, dann die rächende Megäre, am Ende die mildtätige Bona Dea. (Ebd.)

Bei diesem Prozess entdeckt Wolf ein anderes, fast ins Alpträumhafte führendes Tabu als den Kindermord. Medea, viel mehr als ihre Vorgängerin Cassandra, wird in Christa Wolfs Bearbeitung des Mythos zum Zeugen von Mythopoiese, und zwar von der Bildung des eigenen Mythos der bösen Frau. Im angeblich hoch zivilisierten, „humanen“ Korinth wird eine Frau zum Mythos.³ Seitdem die Autorin an *Kassandra* gearbeitet habe, sei ihr klar, dass im Vollzug des patriarchalischen Denkens die Mythologien sich verändert haben, dass sie verändert werden mussten. Eine außerordentlich starke und kluge weibliche Figur wäre für das Patriarchat unerträglich und musste deshalb umgeformt werden. Demzufolge zehre das Patriarchat vom Phantasma der wilden Frau: „Medea erscheint mir als besonders eindrucksvolles Beispiel für die Umwertung der Werte bei der Herausbildung unserer Zivilisation aus vorzivilisierten Gesellschaften, die dahin geführt hat, dass nicht das Leben, also Entfaltung menschlicher Möglichkeiten, in ihr Zentrum gerückt ist, sondern die Faszination durch den Tod und durch tote Dinge[.]“ (Wolf, Christa. Von Cassandra zu Medea, in Christa Wolf 2001: 264-274: 272)

Die starke, sich nicht unterwerfende Frau, die vom Patriarchat nicht ertragen und infolgedessen zum Objekt wird, fungiert als Paradigma alles Andersartigen und deshalb Gefährlichen. Bei diesem Prozess verfährt Christa Wolf nicht geschlechtsspezifisch. Die doppelte Abstammung Medeas, mütterlicherseits von der Magna Mater, aber auch Enkelin des Helios, deutet auf eine androgyne Gestalt hin, die in sich alle guten Eigenschaften beider Geschlechter kombiniert. Ihr Ziel wäre die Emanzipation beider Geschlechter, die von ihr gleichermaßen als Opfer der patriarchalischen Herrschaftsmaschinerien betrachtet werden: „Es muss also immer selbstverständlicher werden, dass der männliche und der weibliche Blick gemeinsam erst ein vollständiges Bild von der Welt vermitteln, und dass Männer und Frauen sie auf ihre (jeweils) eigene Weise gleichgestellt gestalten. Das würde zu ganz anderen Prioritäten führen [.]“ (Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann am 25.1.1996, in Christa Wolf 2001: 251-263: 256f)

Der Mythos liegt im Roman in den Händen derjenigen, die über die Macht verfügen und wird von ihnen manipuliert. So entsteht ein sehr interessantes Spiel: der Entwurf einer neuen Mythologie, ein Mythos im Mythos. Medeas Kinder rücken in den Hintergrund und von zentraler Bedeutung wird nun die heute mehr denn je aktuelle Frage nach dem Humanum: „Was wären Sie bereit zu glauben, zu akzeptieren, zu vertuschen, zu tun, um Ihre eigene Haut zu retten oder sich in der Nähe der Macht zu halten? Wen wären Sie bereit zu opfern?“ (Atwood 1998: 74) Mit anderen Worten: Warum braucht die Menschheit immer noch Sündenböcke, Menschenopfer bloß um zu bestehen?

Die Tabus, die in Christa Wolfs Medea-Roman gebrochen werden, machen dem heutigen Leser freilich mehr Angst als der Kindermord. Wolf ignoriert den Kindermord nicht. Sie betrachtet ihn als Teilproblem einer viel größeren Gefahr. Bei der Zuspitzung von Krisensituationen scheuen die Mächtigen vor nichts zurück: Lügen, Manipulation der Sprache und des menschlichen Glaubens, Verrat, Mord machen das Spektrum der Verdorbenheit in Korinth aus. Medeas Kinder sterben auch in Wolfs Bearbeitung zusammen mit Hunderten von Menschen, die zur Stabilisierung des Status Quo der korinthischen Gesellschaft als

³ In diesem Kontext wird der Begriff „Mythos“ im Sinne eines ideologisierenden Alltagsmythos (Barthes), eines heruntergekommenen solchen (Märchen) benutzt.

Sündenböcke geopfert werden müssen. Dies und nicht die neue Akzentsetzung bei der Mordproblematik, die sowieso nicht Christa Wolf als erste in die Literaturgeschichte einführt (Novak, Ranke-Graves, Haas), könnte der interessanteste neue „entmythologisierende“ Aspekt sein, den die Autorin der Medea-Geschichte hinzufügt, indem sie eben diese Geschichte aus einem neuen Blickwinkel erzählt.

Diese andere Umgangsweise mit all den bekannten Mythologemen korrespondiert mit der Pluralität und Polyphonie der uralten Mythen, die von dem patriarchalischen „Monomythos“ (Marquard) ersetzt worden sind. Diese offenere, spielerische Einbeziehung der eigenen Erfahrungen als Frau und Schriftstellerin in der modernen Industriegesellschaft dekonstruiert den patriarchalischen Mythenkanon und rekonstruiert zugleich das Unterdrückte. Genau darin besteht die wichtigste Wahlverwandtschaftsbeziehung zwischen *Kassandra* und *Medea. Stimmen*. Beide Werke geben dem Unterdrückten wieder eine Stimme.

Interessanterweise kommt auch bei Euripides das Unterdrückte ans Licht. Was ausgegrenzt, verdrängt wird, bricht machtvoll hervor. Es ist genau das, was Sigmund Freud mehr als zwei Jahrtausende später die Rückkehr des Verdrängten nennen wird. Und es ist andererseits genau dieses Gewaltpotential des Mythos bzw. des von Euripides hinzugefügten Mythologems, die Grenzenüberschreitung par excellence (Vgl. Stephan 2006: 252), die das gleichzeitige Bestehen von Bewunderung und Schrecken in der Psyche des Zuschauers erlaubt und diese Medea-Figur so faszinierend macht.

Vielleicht ist dies der Grund, weshalb die wichtigsten Medea-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts den Kindermord als äußerliches Element behalten. Und trotzdem sind alle diese Werke spannend, nicht weil sie die Verletzung des Kindermords-Tabus darstellen, sondern weil sie bei der Beschäftigung mit dem Medea-Mythos ganz andere Tabus entdecken. Auch in Heiner Müllers „Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“ rücken z.B. Medeas Kinder in den Hintergrund der erzählten Welt. Müller stellt ein Modell von Weiblichkeit dar, das für die Natur, für die rächende Natur, für das Andere der Aufklärung steht, genau im Sinne von Horkheimer und Adorno. Die Barbarin verkörpert das Opfer der Geschichte par excellence: „Frau als Opfer“, „Frau am Strick“, „mit dem Kopf im Gasherd“. Medeas Rache ist ihr einziger Ausweg, ihre einzige Möglichkeit, aus dem Kreislauf der zerstörenden Geschichte, aus der patriarchalischen Welt auszutreten und die für sie zuge dachte soziale Rolle (dienende Mutter und Ehefrau) zu verweigern. Medea vernichtet Jasons männliche Identität, indem sie seine Kinder tötet, indem sie seine Genealogie zerstört.

Diese Bilder werden stärker bei den Filmbearbeitungen von Pier Paolo Pasolini (1970) und Lars von Trier (1988). Der italienische Meister konfrontiert uns mit dem Konflikt zwischen Gefühl und Ratio, zwischen der streng hierarchisierten, rationalisierten patriarchalischen Welt, die ihren Anfängen im antiken Griechenland hat und einer archaischen Welt, einer Welt des Ursprungs, wo die Grenzen zwischen Physis und Metaphysik oft verschwimmen. Maria Callas verkörpert eine Medea-Figur, die - ironischerweise wie die Darstellerin selbst im realen Leben - zwischen die Fronten, zwischen zwei Welten geraten ist.

Auch von Trier setzt einen Zivilisations- bzw. Aufklärungskritischen Akzent in seinem Medea-Film. Jason ist in seiner Rolle als Held verfangen, während Medea eindeutig für die unterworfenen Natur steht. Jeder Versuch jedoch, „den Naturzwang zu brechen, indem Natur gebrochen wird, gerät nur um so tiefer in den Naturzwang hinein“, so schreiben Horkheimer und Adorno in ihrer *Dialektik der Aufklärung*. (Horkheimer und Adorno 1969: 19) Diese Natur ist der eigentliche Protagonist des Films: der weite Himmel des Nordens, das Wasser, der Nebel, das Feuer, die Wolken über eine menschenleere Küstenlandschaft, die grünen Wälder, die Vögel, die Pferde, alle diese Elemente weisen auf eine archaische Welt hin, die es nicht mehr gibt, nicht geben kann. Medea, die zwischen die Welten geraten ist, hat nur noch zwischen Exil, Tod und Rache zu wählen.

Während in der männlichen Überlieferung von Euripides bis von Trier das Unterdrückte als Mord, als Grausamkeit ans Licht kommt, schlägt Wolf ein anderes Modell von Weiblichkeit vor. Auf diese Weise bleibt ihr Roman und ihr Weiblichkeitsmodell nicht in

der Trias Liebe-Frau-Tod als einzigem Ausweg aus einer (selbst)zerstörerischen Gesellschaft verfangen, wie etwa Müllers, Pasolinis oder von Triers Figuren.

Ihr Ziel ist jedoch nicht die Freisprechung Medeas und der Beweis der Überlegenheit der Frau, die endlich durch ihren Roman „rehabilitiert“ werden soll. Wolfs komplexe Weltanschauung distanziert sich im Wesentlichen von solchen Anachronismen. Vielmehr untersucht der Roman beim exemplarischen Fall der „bösen Frau“ den Zusammenhang von Zivilisation und Barbarei. Der einzige Ausweg aus dieser Situation kann und soll nicht die brutale Empörung der unterdrückten Frau sein.

Dies ist nun die Stelle, Einspruch zu erheben und der Frage nachzugehen, weshalb Euripides überhaupt seine Medea als Mörderin ihrer eigenen Kinder auf der Bühne darstellte. Die Mehrheit der Forscher liest Euripides' Medea als einen Versuch, die Überlegenheit der Griechen im Vergleich zur ganzen damals bekannten antiken Welt herauszustreichen sowie als Hymne an die Kolonialisierung der Frau. Verdanken wir also eine der rätselhaftesten und interessantesten Figuren in der Geschichte der Weltliteratur der Frauenfeindlichkeit bzw. dem übertriebenen Patriotismus?

Euripides hat die Gründung des ersten großen Imperiums auf Erden miterlebt. Athen war einer der ersten Stadtstaaten, die nach den griechischen Dark Ages (1200-800 v.Chr.) gegründet worden sind. Sein Name ist mit der glänzenden Erfindung der Demokratie verbunden. Während des Perikleischen Zeitalters (443-429) wurde es durch die rasante Entwicklung der Kunst auch zum kulturellen Zentrum der damals bekannten Welt.

Die Großartigkeit der athenischen Kultur besteht darin, dass sie - im Gegensatz zu vielen anderen Gesellschaften - aus dem Zeitalter des Mythos mit Hilfe des Theaters, der Philosophie und der Demokratie und nicht des Messianismus herausfand. Jedoch hatte diese hochzivilisierte Gesellschaft auch ihre „dunklen“ Seiten. Die Aufklärung zu Zeiten des klassischen antiken Griechenlands hat - genau wie jede aufklärerische Bewegung der Geschichte - auch auf Machtmanipulation und Unterdrückung gestützt:

„Aber das vorliegende Material reicht längst aus, um zu beweisen, dass die große Zeit der griechischen Aufklärung in gleicher Weise - und wie in unseren Tagen - ein Zeitalter der Verfolgung war, der Vertreibung von Wissenschaftlern, der Unterdrückung des freien Denkens und [...] sogar der Bücherverbrennung.“ (Robertson Dodds 1970: 101)

Auch die Kunst ist oft für die Zwecke des Staates manipuliert worden. Im Gespräch nach der Medea-Lesung in Bonn 1997 wirft Christa Wolf Euripides vor, Medea in eine barbarische Kindesmörderin umgeformt zu haben. Als Grund dafür nennt sie den Peloponnesischen Krieg und das Bedürfnis Athens, Fremdbilder zu schaffen, um den athenischen Status quo nach außen hin abzugrenzen. Ziel der Pax Attica, die mit dem ersten attisch-delischen Seebund (477 v.Chr.) etabliert worden ist, war nichts anderes als die Oberherrschaft in der griechischen Welt. Die klassische griechische Philosophie hatte bereits alle wesentlichen Muster entwickelt, um diese Herrschaft, aber auch soziale Differenzen innerhalb dieser Macht als naturgegeben zu legitimieren. (Vgl. Thomson 1969: 169) Dieser Vorgang hat in ein Denken in Dichotomien (Griechen-Barbare, Freie-Sklave, Frau-Mann) gemündet, das seinerseits große Klassenkonflikte hervorbrachte.

In den Mittelpunkt dieser abgrenzenden Denkweise wurde schnell die Sklavenarbeit⁴ und die systematische Unterdrückung der Frau gerückt. Auf abstrakten Ergebnissen der damaligen Gynäkologie, aber auch auf Mythen wie etwa dem Pandora-Mythos basierend wurden Frauen als zweitrangig, als das „zweite Geschlecht“ betrachtet.⁵ Ihre Hauptaufgabe war

⁴ Es wird estimiert, dass im ganzen Gebiet Attika des 5. Jahrhunderts v.Chr. circa 100.000 Freien und 125.000 Sklaven gelebt haben!

⁵ Laut Hesiod waren Frauen zunächst keine Menschen. Zeus schuf die erste Frau, Pandora, um die Männer, als Nachfahren des Rebellen Prometheus, zu bestrafen.

auf die Fortpflanzung beschränkt, ihre wichtigste Tugend war das Dienen als Ehefrau und Mutter.

Im klassischen Athen hatten Frauen keine Eigentumsrechte, sie hatten nicht einmal das Recht, ihr eigenes Leben mitzubestimmen. Diese - aus heutiger Sicht - unvorstellbare Diskriminierung und Verletzung der elementaren menschlichen Rechte wurde mit der angeblichen weiblichen Triebhaftigkeit und dem Mangel an Vernunft gerechtfertigt, die von da an und für viele Jahrhunderte als spezifisch männlich galt. Nicht zufällig führt in der ganzen Geschichte der antiken griechischen Literatur als Spiegelbild ihrer Gesellschaft der Wunsch einer Frau nach einem erfüllten Leben und einer selbst gewählten Liebe fast immer ins Unheil.

Mitten in so einem Klima einer perfekt organisierten Staatsmaschinerie ist es leicht zu verstehen, dass es für einen Dichter - wie begabt auch immer - schier unmöglich war, mit seinen Werken dem Publikum Anlass zur Skepsis dem Regime gegenüber zu geben. Trotzdem ist es Euripides in vielen seiner Dramen gelungen mit Hilfe zahlreicher versteckter bzw. codierter Nachrichten in einer Art „Flaschenpost“ scharfe Einblicke sowohl in den engen Mikrokosmos der athenischen Polis als auch darüber hinaus zu gewinnen und die Bedürfnisse der einfachen Bevölkerung, die Probleme, die Wünsche und die Ängste des bürgerlichen Milieus der Polis herauszustreichen.

Die meisten Dramen von Euripides können als harsche Kritik und tiefe Analyse der Sitten und Gebräuche seiner Zeit und seiner Gesellschaft gelesen werden. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern, Aischylos und Sophokles, war er bis zum Ende seines Lebens von den Angelegenheiten der Polis relativ distanziert, er hat z.B. an keinem Krieg teilgenommen. Seine fortschrittlichen Ideen haben ihm Feindschaft bei den Konservativen eingebracht⁶, und aus diesem Grund hat Euripides zu Lebzeiten nur 4 Mal im tragischen Agon (Dichterwettbewerb) den ersten Platz gewonnen.⁷ Demgegenüber ist er immer der beliebteste tragische Dichter der Athener Jugend gewesen.

Euripides' Figuren sind nicht übernatürlich oder idealisiert, sondern realistisch. Nicht der Heros steht im Mittelpunkt, sondern die Probleme, die Wünsche und die Ängste des bürgerlichen Milieus der Polis. Euripides hat Figuren geschaffen, die sich auf der Bühne wie normale Menschen des Alltags benehmen. Eric Robertson Dodds dazu aus seinem exzellenten Weltbestseller *Die Griechen und das Irrationale*:

„Er [Euripides] zeigt uns Männer und Frauen, die unverhüllt dem Mysterium des Bösen gegenüberstehen, das nicht mehr wie ein fremdes Element von außen ihre Vernunft überfällt, das vielmehr ein Teil ihres eigenen Selbst ist.“ (Robertson Dodds 1970: 98)

Wie die Dichter der Komödie hat er realistische und aktuelle Stoffe gewählt. Sein Werk war ein Spiegel seiner Zeit, das alle ihre Besonderheiten, aber auch ihre Widersprüche widerspiegelt. Probleme wie Gewalt, die Position der Frau und die menschlichen Rechte im Allgemeinen haben ihn oft beschäftigt und nicht zufällig wurde er als „Philosoph der Bühne“ bezeichnet.

Der einzige Unterschied der Werke von Euripides zur Komödie ist, dass er sich stets auf die Hilfe des mythischen Kostüms berufen hat. Dies ist nur vor dem Hintergrund der damaligen sozialen Situation zu verstehen. Mit Hilfe von versteckten Nachrichten hat er in vielen seiner Dramen die Eitelkeit der Mächtigen und die Glorifizierung des Krieges einer rigorosen Kritik unterzogen. In diesen Werken hat er die Kriegslust der großen Stadtstaaten ad absurdum geführt und die Bedürfnisse der einfachen Bevölkerung herausgestrichen. Außerdem wurde ihm - im Gegensatz zu seinen viel religiöseren und frommeren Vorläufern - Atheismus vorgeworfen, weil er die Götter häufig in Frage gestellt hat. Bei genauer Lektüre des

⁶ Es gibt Quellen, die berichten, dass Euripides um die Zeit der Medea-Aufführung - genauso wie Sokrates, Protagoras und Anaxagoras - mit der Anklage des Atheismus und der „Irrationalität“ vor Gericht geführt wurde.

⁷ Seine Medea belegte z.B. 431 v.u.Z. nur noch den dritten Platz.

euripidesschen Werkes in seiner Ganzheit erweist sich jedoch dieser Vorwurf als vereinfachend. Der attische Tragiker hatte eine für seine Zeit sehr komplexe Anschauung des Göttlichen. Literarische Mittel wie den *deus ex machina* hat er benutzt, weil sein Publikum nicht reif genug war bzw. weil so etwas nach der gesellschaftlichen Norm erforderlich war.

Sein größtes Verdienst war freilich - im Gegensatz zur Annahme vieler Forscherinnen oder sogar Christa Wolfs selbst - die Eröffnung einer neuen Perspektive für das weibliche Element. Er hat die meisten tragischen „bösen“ Frauen der griechischen Mythologie zu seinen Titelfiguren gemacht und sie dabei mit Tugenden ausgestattet, die bei seinen Vorläufern spezifisch männlich waren. Das charakteristischste Beispiel hierfür ist seine *Medea*. Die euripidessche Phädra ist unschuldig am Tode des Hippolytos. Die schöne Helena, die in der Literatur die *Femme fatale* schlechthin bildet, wird von Euripides „rehabilitiert“. Sie ist nicht schuldig am Trojanischen Krieg, sondern Opfer der Liebe und der patriarchalischen Verhältnisse. Ihr einziger Fehler war, dass sie einen Mann verlassen hat, den sie - wie es damals üblich war - nicht gewählt und den sie nie geliebt hat. Helena ist eine Figur, die in vielen seiner Tragödien auftaucht. Im Mittelpunkt all dieser Werke, die man als Antikriegswerke bezeichnen kann, steht die Irrationalität des Trojanischen Krieges und die Demontierung der männlichen Helden.

Unter Rückgriff auf die im Voranstehenden aufgeworfenen Argumente geht diese Studie davon aus, dass die euripidessche *Medea*-Tragödie eindeutig Züge der Übergangszeit zur patriarchalischen Ordnung der Polis, aber auch des Frau-Mann-Konflikts und der Angst vor dem Weiblichen trägt. Euripides hat offensichtlich einen äußerst wunden Punkt berührt und er musste geschickt damit umgehen. Ihn hat eine große Originalität bei der Behandlung der Mythen gekennzeichnet und deshalb wurde er von Aristoteles als der tragischste Dichter gehandelt. Er hat immer möglichst viele mythische Überlieferungen benutzt und vieles auch erfunden, immer in Verbindung mit dem Ziel seines jeweiligen Werkes. Auf diese Weise hat er den Kindermord erfunden. Diese Erfindung hatte zwar die Dämonisierung der „wilden“ Frau zur Folge, aber gewiss war Euripides' Ziel genau das Gegenteil.

Euripides versucht - wenn auch implizit - sein Publikum an uralte menschliche Verhältnisse zu erinnern: „Euripides [...] überdenkt nicht nur die Aufklärung, sondern ebenso die Reaktion auf die Aufklärung.“ (Robertson Dodds 1970: 100) Eine Frau göttlicher Abstammung der alten Ordnung - im Gegensatz z.B. zur marginalisierten Gestalt der Cassandra in der *Orestie* des Aischylos - wird zur Protagonistin und Titelfigur von Euripides. Auch in seiner *Medea*-Verarbeitung ist die von Wolf attackierte „Umwertung der Werte“ daran schuld, dass die Frau der Polis-Kultur und zugleich und viel mehr jedes andersartige Element, weiblich oder männlich, in eine ausweglose Lage geraten ist.

Die Frau, vor allem die kluge Frau wird zusammen mit allem Andersartigen unterdrückt. Dem im Vorigen zitierten, oft als Indiz für Euripides' frauenfeindliche Einstellung gelesenen Passus aus der Tragödie, in der Jason die Fortpflanzung der Menschen ohne den Mutterschoß phantasiert, könnte man verschiedene Textstellen gegenüberstellen, an denen die Abgrenzung und die Ausweglosigkeit der Frau, aber auch der Diener oder der Fremden implizit oder explizit ihren Ausdruck findet. In den Versen 584-585 beklagt sich z.B. Medea bei Jason, dass einer der wichtigsten Gründe, weshalb er sie verlassen hat, ihre barbarische Abstammung sei: „Nicht das bewog dich; nur schien dir die Eh' mit mir, Der Fremden, bis zum Alter wenig ehrenvoll.“

Die Ausweglosigkeit der Frau im klassischen antiken Griechenland wird vor allem in der Szene zwischen Medea und dem Chor in den Versen 208-269 ausführlich thematisiert. Mit viel Mut stellt Euripides in den folgenden Versen (233-240) die Reduzierung der Frau auf die Rolle der Hausfrau und Mutter dar, ihre Unfähigkeit, ihr eigenes Leben zu bestimmen, ihren Ehemann selbst zu wählen, sich von ihm trennen zu lassen:

„Von allem, was auf Erden Geist und Leben hat,
Sind doch wir Frauen das Allerunglücklichste.
Mit Gaben sonder Ende müssen wir zuerst

Den Gatten uns erkaufen, ihn als unsern Herrn
Annehmen; dies ist schlimmer noch als jenes Leid.
Dann ist das größte Wagnis, ob er bieder ist,
Ob böse; denn unrühmlich ist's dem Weibe, sich
Vom Mann zu trennen, und sie darf ihn nicht verschmähn.“

In einem der ersten „entmythologisierenden“ Versuche der abendländischen Literatur wird in der *Medea* des Euripides der tragische Konflikt vom äußerlichen in den innerlichen Kosmos versetzt. Der Widerspruch findet in der Psyche der Protagonistin statt, das *Ich* und nicht die Götter stehen im Mittelpunkt. Darin besteht ihre große tragische Qualität. (Vgl. Robertson Dodds 1970: 99) Der Dichter überrascht den heutigen Leser mit seinen psychoanalytischen Kenntnissen und der exzellenten Psychologisierung eines Mythos, der schon 431 v. Cr. als uralt galt. Und obwohl das Schicksal seiner Hauptfigur nicht mehr von den Göttern regiert wird, ist ihre Geschichte nicht weniger rätselhaft und erschreckend. (Ebd.: 98) Aus diesem Grund gilt er als einer der wichtigsten Vorfahren des modernen Dramas.

Euripides' Tragödie ist deshalb große Literatur, weil er Medea nicht einfach verurteilt oder freispricht. Ein weiteres Novum, das Euripides in seine Tragödie einführt, das aber fast von keinem Forscher erwähnt wird, ist das Mythologem der Affäre des machtbesessenen Jason mit der korinthischen Königstochter Glauke. Auf diese Weise gibt er seiner Protagonistin das psychologische Motiv und wirft Licht auf ihre ausweglose Lage. Gegen die Entscheidung ihres Ehemanns, Glauke zu heiraten, kann Medea sich nicht wehren. Medea wird zum Paradigma aller Frauen, die mit der Verletzung der elementaren menschlichen Rechte leben sollten, mit der Tatsache, dass sie nicht einmal das Recht hatten, ihr eigenes Leben mitzubestimmen.

Medea hat als „Seherin“ zwischen zwei Möglichkeiten zu wählen: entweder werden ihre Kinder getötet oder sie werden Teil einer Welt, die als gespalten und selbstzerstörerisch dargestellt wird. Nicht zufällig lässt Euripides - im Gegensatz zu Wolf - seinen aus korinthischen Frauen bestehenden Chor Medeas Ohnmacht beklagen und mit ihr „phobos und eleos“ mitfühlen.

Die Frau, die genau das vernichten muss, was sie am meisten liebt, ist eine starke Metapher für die Ausweglosigkeit alles Andersartigen in einer streng hierarchisierten Welt, und das 2500 Jahre vor unserer Zeit. Am Ende des Stückes wird Medea jedoch wieder von der diffamierten „Barbarin“ zur Gottheit, die sie einst war. Sie und nicht Jason flieht in einer einmaligen und außerordentlich kühnen Manifestation der Katharsis mit dem Drachenwagen ihres göttlichen Großvaters Helios und begräbt ihre Kinder in Heras Heiligtum. Der griechische Held wird für den Verrat an seiner Frau bestraft und stirbt in Vergessenheit durch ein Stück Holz, das vom Wrack seiner Argo fällt. Diese Tatsache könnte als Symbol der rächenden Frau oder Natur gelesen werden. Medea ist eine der wenigen Protagonistinnen der attischen Tragödie, die den sie zum Objekt machenden männlichen Helden wirklich besiegt, wenn auch um den grausamen Preis ihrer leiblichen Kinder.

Am Ende ist Medea - genau wie bei Wolf - ein autonomes Subjekt, das konsequent hinter seinen Entscheidungen steht und das Schicksal aller Frauen und das eigene durchschauen kann. Paradoxerweise erscheint sie dem Leser, der mit ihr mitleidet, sympathisch in ihrer Wildheit. In der Einleitung seiner Übersetzung von *Medea* bezeichnet der renommierte Archäologe und Altertumswissenschaftler Ernst Buschor die euripidessche Figur als die erste in voller Größe erlebte eigenwillige Frauengestalt auf der Bühne. Darin liegt der eigentliche Zündstoff des Dramas und nicht im Novum des Kindermordes. Das Drama mag das Athener Publikum überrascht haben, aber es gab ihm ohnehin den Anlass zur Reflexion und Infragestellung der Ideologien und der Heuchelei seiner Zeitgenossen.

Die Tragödie *Medea* ist keine Hymne des Sokrates-Schülers Euripides an den Eros, sondern eine politische und soziale Skizze. Und zu Unrecht wertet die oberflächliche Lektüre vieler Forscher das Werk unter dem Duktus des Privaten und reduziert es auf ein bloßes bürgerliches Ehedrama etwa nach dem Motto „opportunistischer Mann verlässt Ehefrau wegen seiner jüngeren Geliebten“. (Vgl. Gascard 1993: 46 und Roser 2000: 65). Die Christa-

Wolf-Philologie sieht etwa den großen Unterschied zu Wolfs Version darin, dass die Autorin den Konflikt von der privaten auf die politische Ebene verlagere, in dem sie aus dem Ehedrama eine Geschichte über gesellschaftliche Ausgrenzungs- und Sündenbockmechanismen mache. (Siehe z.B. Roser 2000: 65) Die Auseinandersetzung mit der Politik und die Kritik an den sozialen Verhältnissen sind jedoch auch schon bei Euripides präsent. Sein Ziel war nicht die Darstellung der Liebe und ihrer oft unkalkulierbaren Folgen. In beiden Werken wird Medea zur Täterin, zwar auf ganz unterschiedliche Weise, aber die psychologischen Motive sind nicht wirklich anders geartet.

In der Mythologie entscheiden die Götter über das Schicksal des Menschen. In der klassisch-griechischen Gesellschaft übernahmen die Männer des Adels diese Rolle. Auch nach Darstellung des Euripides - wenn auch aus anderen Gründen, als bei seinen Vorläufern - erscheint letztendlich der Sonnengott als *deus ex machina*. Der große Tragiker greift bewusst auf Medeas vorpatriarchalische Herkunft. Zum Schluss wird sie für Jason unerreichbar auf dem Drachenwagen des Helios. Auf diese Weise tritt aber Euripides' Gestalt - genau im Sinne der *Dialektik der Aufklärung* - wieder in den Mythos zurück. (Vgl. Stephan 2006: 143) Die Täterin wird zur unnahbaren mythologischen Urgestalt. Euripides braucht die irrationalen Elemente des Mythischen, um sein Gesamtkonzept zu Ende zu bringen.

Wolfs Medea ist hingegen auch eine „Täterin“, aber in einer völlig anderen Art und Weise. Wolf rückt in den Mittelpunkt ihrer beiden mythologischen Projekte selbstbewusste autonome Subjekte, die sich allmählich von ihrer „*Verkennung*“ (Wolf 2002:10) befreien. Euripides hat die Grundlagen für eine solche Betrachtungsweise gelegt, aber er konnte das Menschenbild seiner Zeit und ihren gesellschaftlichen Filter nicht komplett überschreiten.

Christa Wolf - wenn auch unbewusst, die Metapher ist ja klüger als der Autor - ignoriert auf keinen Fall die bekannteste Überlieferung, sondern nutzt Euripides als Basis ihrer Veränderungen. Gleichzeitig benutzt sie im Sinne eines Erzählgewebes die ganze Breite des mythologischen Spektrums und lässt dabei viele verschiedene Überlieferungen und Mythologeme nebeneinander bestehen. Beide Autoren gehen spielerisch damit um, beide fügen neue Elemente hinzu, beide kombinieren viele ihnen bekannte Mythologeme, um die Ziele, die sie sich für ihr Werk gesetzt haben, zu verwirklichen.

In seiner Studie *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts* schildert Manfred Fuhrmann das so genannte Prinzip der variierenden Wiederholung, das er zu den wichtigsten Charakteristika des tragisierten Mythos zählt. Die attische Tragödie hat im Laufe ihrer Entwicklung immer wieder die gleichen Mythen auf die Bühne gebracht.⁸ Diese freilich erstaunliche Tatsache erläutert Aristoteles in seiner *Poetik*. Während die Stoffe der Komödie oft erfunden waren, musste sich die Tragödie an die Mythen halten. (Vgl. Fuhrmann 1971: 126)

Der tragische Dichter musste die Fakten des äußeren Verlaufs, das Skelett eines Mythos respektieren. Auf der anderen Seite hatte er jedoch einen unbegrenzten Spielraum, was die Charaktere seiner Tragödie, die Erfindung von neuen Mythologemen innerhalb des Rahmens eines Mythos, sowie die Motivation seiner Figuren anbelangt. (Ebd.: 127) Mit anderen Worten: Das Vorwissen des Zuschauers voraussetzend hatte der Tragiker die Freiheit, sein eigenes Gesamtkonzept in Bezug auf seine Vorgänger auf die Bühne zu bringen. Interessanterweise beziehen sich die meisten modernen Behandlungen des Mythos auf die antike Überlieferung und halten sich an dieselben Gesetze, wie sie in der aristotelischen *Poetik* analysiert werden. (Siehe dazu Fuhrmann 1971:128-139)

Das Faszinierende bei der „Arbeit am Mythos“ (Blumenberg) besteht genau darin, dass keine „wahre“ Fassung existiert, der man die Vorherrschaft über all die anderen geben muss. Genau im Gegenteil besteht ein Mythos aus der Gesamtheit seiner Variationen: „Es gibt keine ‚wahre‘ Fassung, im Verhältnis zu der alle anderen Kopien oder deformierte Echos wären. Alle

⁸ Man schätzt, dass in Athen bis 400 v.u.Z. während des „tragischen Agons“ (Dichterwettbewerb) mehr als 1000 Tragödien aufgeführt worden sind. Alle diese Dramen beschäftigten sich immer wieder mit denselben Mythen. Der Ödipus-Stoff wurde z.B. mindestens elf Mal behandelt, der Medea-Mythos sieben. Vgl. Fuhrmann 1971: 122f.

Fassungen gehören zum Mythos.“(Lévi-Strauss 1977: 241) Man kann unzählige Variationen eines Mythos, unzählige Kombinationen seiner Mythologeme produzieren, die alle „gerechtfertigt“ sind, ohne seinen Rahmen zu sprengen.

Der Mythos, wie wir ihn heute kennen, ist schon Auslegung. Mit dem Übergang von der schriftlosen Kultur zur schriftlichen ist sein Wesen „verfälscht“ worden (Jamme 1991: 2), so dass wir heute nicht über den ursprünglichen Mythos sprechen können. Hans Blumenberg dazu: „Das Ursprüngliche bleibt Hypothese, deren einzige Verifikationsbasis die Rezeption ist. Weder Homer noch Hesiod oder die Vorsokratiker präsentieren uns etwas vom absoluten Anfang; sie selbst produzieren aus dem Akt der Rezeption oder, anders ausgedrückt, sie werden uns nur dadurch begreiflich, dass wir diese Voraussetzung machen.“ (Blumenberg 1971: 28)

Der Mythos ist also kein Kontext, sondern ein Rahmen (Ebd.: 51), genau wie die tönende Welt der Musik. Variation und Elastizität gehören zur elementaren Struktur dieses Rahmens. (Ebd.) Das Mythische ist kein abgeschlossenes Phänomen, sondern - genau wie eine Orchesterpartitur - eine außerordentlich offene Struktur, die einem die Perspektive eröffnet, sich in Freiräumen zu bewegen. (Christa Wolf im Gespräch, in Hochgeschurz 1998: 58-63: 62) Genau aus diesem Grund sind beide Antike-Projekte von Christa Wolf nicht weniger wahrscheinlich als die etwa von Homer, Aischylos oder Euripides. Genau wie das von Euripides viel später hinzugefügte Mythologem des Kindermordes bereits zum Mythos gehört, darf Wolfs Medea-Roman neben all den anderen Behandlungen von der Antike bis zum 21. Jahrhundert als gleichberechtigt bestehen. Immerhin ist nach dem aristotelischen Poetikkanon das wichtigste Merkmal des wahren dramatischen Dichters, seine Fähigkeit nicht nur Mythen zu behandeln, sondern auch eigene Mythologeme zu kreieren bzw. eigene Erfahrungen für die eigenen Zwecke auf ihn zu projizieren, könnte man hinzufügen.

„Die“ Medea gibt es nicht. Vielmehr hatte jede Zeit die Medea, die ihr entsprach und die sie verdiente. (Gascard 1993: 43) In einer Zeit, die durch Gewalt aber auch durch Angst gekennzeichnet ist, wirft Wolf Licht auf die Ursprünge von Gewalt, indem sie die Geschichte einer Gestalt, die sowohl Männern als auch Frauen schlechthin Angst macht, aus einem anderen Blickwinkel erzählt. Zu diesem Zweck braucht ihre Protagonistin den Kindermord nicht mehr. Um es in einem Satz zu sagen: Euripides' *Medea* hat eine große Anzahl von Menschen fasziniert, aber auch überrascht und beleidigt, genau wie die *Medea* von Christa Wolf. Der heutige Leser liest Euripides mehr als 2000 Jahre danach mit derselben Bewunderung wie damals. Ob dies auch bei Wolf der Fall sein wird, darüber wird die Literaturgeschichte entscheiden.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- Wolf, Christa (2001). Essays/ Gespräche/ Reden/ Briefe 1989-2000. Herausgeberin: Sonia Hilzinger. München: Luchterhand.
- (1996): *Kassandra*. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung. Im Text ungekürzte Ausgabe. München: Dtv. (1. Auflage: Luchterhand 1983)
- (2002): *Medea*. Stimmen. 6. Auflage. München: Dtv. (1. Auflage: 1996)
- (2001): *Medea*. Stimmen Roman/ Voraussetzungen zu einem Text. Herausgeberin: Sonia Hilzinger. München: Luchterhand.

Sekundliteratur

- Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max (1969) *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag.
- Atwood, Margaret (1998). Zu Christa Wolfs Medea, in Marianne Hochgeschurz. *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*. Berlin: 69-74.
- Barner, Wilfried, Detken, Anke, Wesche, Jörg (2003). *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart: Reclam.
- Blumenberg, Hans (1971). Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: Manfred Fuhrmann (Hg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München: Wilhelm Fink Verlag: 11-66.
- Büch, Karin Birge (2002). *Mythosrezeption bei Christa Wolf. Cassandra und Medea. Stimmen*. Marburg: Tectum Verlag.
- Calabrese, Rita (1998). Von der Stimmlosigkeit zum Wort. Medeas lange Reise in die deutsche Kultur, in Marianne Hochgeschurz. *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*. Berlin: Gerhard Wolf Janus Press: 75-93.
- Chiarloni, Anna (1998). Medea und ihre Interpreten. Zum letzten Roman von Christa Wolf, in Marianne Hochgeschurz. *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*. Berlin: Gerhard Wolf Janus Press: 111-119.
- Delisle, Manon (2001). *Weltuntergang ohne Ende. Ikonographie und Inszenierung der Katastrophe bei Christa Wolf, Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Ehrhardt, Marie- Luise (2000) *Christa Wolfs Medea. Gestalt auf der Zeitgrenze*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Fuhrmann, Manfred (Hg.) (1971). *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München: Wilhelm Fink.
- (1971) *Mythos als Wiederholung*, in Manfred Fuhrmann. *Terror und Spiel*. München: Wilhelm Fink: 121-143.
- Gascard, Johannes R. (1993). *Medea-Morphosen. Eine mytho-psychohistorische Untersuchung zur Rolle des Mann-Weiblichen im Kulturprozess*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Glaser, Herbert Albert (2001). *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.) (1998): *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*. Berlin: Gerhard Wolf Janus Press.

- Iwersen, Julia (2002). Die Frau im Alten Griechenland. Religion, Kultur, Gesellschaft. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler Verlag.
- Jamme, Christoph (1991). Einführung in die Philosophie des Mythos. Neuzeit und Gegenwart. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lévi-Strauss, Claude (1977) Strukturele Anthropologie I. Übersetzt von Hans Naumann. Frankfurt a.M: Suhrkamp.
- Loster-Schneider, Gudrun (2000): Intertextualität und Intermedialität als Mittel ästhetischer Innovation in Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen, in Waltraud Wende: Nora verlässt ihr Puppenheim. Stuttgart: Metzler: 222-249.
- Magenau, Jörg (2002). Christa Wolf. Eine Biographie. Berlin: Kindler Verlag.
- Robertson Dodds, Erec (1970). Die Griechen und das Irrationale. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Titel der amerikanischen Originalausgabe: Robertson Dodds, Erec (1966). The Greeks and the Irrational. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Roser, Birgit (2000). Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs „Medea. Stimmen“. F.a.M.; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Wien: Peter Lang Verlag.
- Stephan, Inge (1997). Medea, meine Schwester? Medea-Texte von Autorinnen im 20. Jahrhundert, in Marianne Henn und Birgit Hufeisen. Frauen: Mitsprechen, Mitschreiben. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz: 1-23.
- (2006). Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur., Köln: Böhlau Verlag.
- Stephan, Inge (1997). Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Köln/ Wien: Böhlau Verlag .
- Thomson, Georg (1969). Die ersten Philosophen, Berlin: Das Europ. Buch.
- Vellacott, Philip (1975). Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning. Cambridge.
- Wende, Waltraud (2000). Nora verlässt ihr Puppenheim. Autorinnen des zwanzigsten Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation. Stuttgart: Metzler.