

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO LÍNGUAS E LITERATURA ESTRANGEIRA
CURSO LETRAS ALEMÃO

Vitória Gonçalves Arruda de Lima

Medea: Der Weg vom Mythos zur deutschsprachigen Literatur

Florianópolis
2024

Vitória Gonçalves Arruda de Lima

Medea: Der Weg vom Mythos zur deutschsprachigen Literatur

Projeto de Trabalho Conclusão do Curso de Graduação em Letras Alemão do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial da disciplina Elaboração de Projeto de TCC em Língua Alemã.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Martineschen

Florianópolis

2024

Lima, Vitória Gonçalves Arruda de
Medea : Der Weg vom Mythos zur deutschsprachigen
Literatur / Vitória Gonçalves Arruda de Lima ; orientador,
Daniel Martineschen, 2024.
51 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras - Língua
Alemã, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Letras - Língua Alemã. 2. Medea. 3. Eurípides. 4.
Christa Wolf. 5. Medea. Stimmen. I. Martineschen, Daniel .
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
Letras - Língua Alemã. III. Título.



Universidade Federal de Santa Catarina

Centro de Comunicação e Expressão

Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras

Ata da Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso

No dia 13 de dezembro de 2024, a partir das 16h30, presencialmente na sala 142 do CCE/A, foi realizada a sessão pública de apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado:

Medea: Der Weg vom Mythos zur deutschsprachigen Literatur

de Vitória Gonçalves Arruda de Lima, estudante regularmente matriculada no curso de Letras-Alemão. A banca, composta da professora Izabela M. Drozdowska-Broering, do professor Markus J. Weininger e do prof. Daniel Martineschen (orientador e presidente da banca), após leitura do trabalho, arguição e deliberação, considerou três aspectos: 1. o trabalho escrito; 2. a exposição; e 3. a sustentação oral. Os resultados finais da avaliação são apresentados no quadro abaixo:

Aspecto	Nota
Trabalho escrito (1-10)	8,0
Exposição (1-10)	9,5
Sustentação (1-10)	7,0
Total	8,0



Documento assinado digitalmente
Daniel Martineschen
Data: 14/12/2024 07:13:33-0300
CPF: ***.3 62.629-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Daniel Martineschen
(orientador)



Documento assinado digitalmente
MARKUS JOHANNES WEININGER
Data: 14/12/2024 10:38:59-0300
CPF: ***.8 04.539-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Markus J. Weininger
(membro da banca)



Documento assinado digitalmente
Izabela Maria Drozdowska Broering
Data: 14/12/2024 09:42:21-0300
CPF: ***.0 45.669-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Izabela M. Drozdowska-Broering
(membro da banca)



Documento assinado digitalmente
VITORIA GONCALVES ARRUDA DE LIMA
Data: 15/12/2024 09:40:39-0300
CPF: ***.3 16.348-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Vitória Gonçalves Arruda de Lima
Graduanda

Florianópolis, 13 de dezembro de 2024

Este trabalho é dedicado às pessoas que me bancaram financeiramente durante o percurso acadêmico, e principalmente a minha pessoa, por ter essa vontade de conhecer.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à mim mesma, pelo esforço, dedicação e paixão por conhecer.

Aos meus pais que sempre me incentivaram ao estudo e me apoiaram financeiramente para continuar estudando.

À Universidade Pública por existir e poder dar a chance para que vários outros possam ter a mesma oportunidade que eu.

Ao meu orientador por ter me dado o suporte necessário e escutado diversas vezes sobre minhas dificuldades e anseios.

À minha professora de latim que assim como meu orientador me deu suporte e escutou o que tinha a dizer sobre meus interesses, também, me orientando na minha jornada acadêmica.

À minha professora de literatura em língua alemã I que me apresentou a autora que escolhi para trabalhar.

À minha amiga de longa data que apesar da distância sempre me apoia, me escuta e me dá bronca.

À minha amiga do espanhol que me ajudou a desenrolar o tema da minha cabeça.

Às minhas amigas do alemão que sempre fazem questão de perguntar o que é Medéia?

Ao meu amigo da filosofia que ajudou com textos para leitura.

Aos meus outros amigos e ao meu irmão por me distraírem quando não conseguia mais pensar em Medeia.

Ao barzinho nosso de sexta-feira nos dai hoje, por ter sido um lugar de encontro com meus amigos para descanso mental e socialização.

A Exu, por ter me guiado nas encruzilhadas que foi este período.

À espada de São Jorge por tirar do meu caminho aquilo que estava desviando meu foco.

Aos orixás e outras entidades por ter sido um respiro de vida quando as expectativas estavam intancáveis.

Ao Sasuke por ser vingativo assim como a Medeia.

Ao Thorfinn por também ensinar que vingança não é o caminho.

E enfim, também agradecerei ao Naruto por ter ensinado que o jeito ninja de ser é acreditar em si e que nossos sonhos são possíveis.

*"Between killing and dying there's a third way:
live"*

(Christa Wolf, Cassandra, 1983)

RESUMO

Este trabalho explora as releituras contemporâneas do mito de Medeia, com foco na ressignificação da personagem na obra *Medea. Stimmen*, de Christa Wolf. Partindo da tragédia de Eurípides, o estudo analisa como Medeia foi representada historicamente, estando frequentemente associada a uma visão restrita de criminosa, construída principalmente por autores do sexo masculino. Fundamentando esta análise com o conceito de “lugar de fala” conforme apresentado por Djamila Ribeiro, o trabalho investiga como essas interpretações moldaram a percepção pública e o imaginário de Medeia ao longo do tempo. Em contrapartida, a obra de Christa Wolf propõe uma nova abordagem, oferecendo uma perspectiva polifônica, na qual a personagem adquire voz e autonomia. Wolf explora a complexidade de Medeia, permitindo que a sua história seja vista através da sua própria perspectiva. Além disso, o estudo aborda também outras autoras contemporâneas de língua alemã como Christa Wolf, nas obras *Lust* de Elfriede Jelinek e *Sloan Square* de Marlene Streeruwitz, que reconstróem o mito e desafiam os estereótipos antigos. A abordagem de Wolf humaniza Medeia, transformando-a numa figura que reflete questões feministas, sociais e políticas, oferecendo uma visão mais rica e multifacetada da personagem.

Palavras-chave: Medea. Stimmen. Christa Wolf. Medeia. Eurípides.

ZUSAMMENFASSUNG

In diesem Beitrag werden zeitgenössische Neuinterpretationen des Medea-Mythos untersucht, wobei der Schwerpunkt auf der Neudefinition der Medea-Figur von Christa Wolf liegt. Ausgehend von der Tragödie des Euripides wird analysiert, wie Medea in der Geschichte dargestellt wurde, wobei häufig ein eingeschränktes Bild einer Verbrecherin gezeichnet wurde, das vor allem von männlichen Autoren konstruiert wurde. Aufgrund des von Djamila Ribeiro verbreiteten Begriffs des "Ort der Rede" wird untersucht, wie diese Interpretationen die öffentliche Wahrnehmung und das Bild von Medea im Laufe der Zeit geprägt haben. Im Gegensatz dazu schlägt Christa Wolf einen neuen Ansatz vor, der eine vielstimmige Perspektive bietet, in der die Figur eine Stimme und Autonomie erhält. Wolf erforscht die Vielschichtigkeit Medeas und ermöglicht es, ihre Geschichte aus ihrer eigenen Perspektive zu betrachten. Die Studie befasst sich auch mit anderen zeitgenössischen deutschsprachigen Autoren wie Christa Wolf in Elfriede Jelineks *Lust* und Marlene Streeruwitz' *Sloan Square*, die den Mythos rekonstruieren und alte Stereotypen hinterfragen. Wolfs Ansatz vermenschlicht Medea und macht sie zu einer Figur, in der sich feministische, soziale und politische Themen widerspiegeln.

Schlüsselwörter: Medea. Stimmen. Christa Wolf. Medea. Euripides.

ABSTRACT

This paper explores contemporary reinterpretations of the Medea myth, focusing on the re-signification of the character in *Medea*. *Stimmen*, by Christa Wolf. Taking Euripides' tragedy as a starting point, the study analyses how Medea has been represented historically, often associated with a limited vision as a criminal, constructed mainly by male authors. Based on the theoretical concept of "place of speech" from Djamila Ribeiro, it explores how these interpretations have shaped public perceptions and images of Medea over time. In contrast, Christa Wolf's work proposes a new approach, offering a polyphonic perspective in which the character is given a voice and autonomy. Wolf explores Medea's complexity, allowing her story to be seen from her own perspective. The study also looks at other contemporary German-speaking authors such as Christa Wolf in Elfriede Jelinek's *Lust* and Marlene Streeruwitz's *Sloan Square*, which reconstruct the myth and challenge old stereotypes. Wolf's approach humanises Medea and transforms her into a figure that reflects feminist, social and political issues, offering a richer and more multifaceted view of the character.

Keywords: Medea. *Stimmen*. Christa Wolf. Medea. Euripides.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abbildung 1: Medea (Museo Archeologico Nazionale di Napoli).....	21
---	----

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	13
2. THEORETISCHE GRUNDLAGE	15
2.1. Was ist ein Mythos?	15
2.2. Was ist eine Tragödie?	16
2.3. Was heißt Ort der Rede?	17
3.1. Die Ikonographie der Medea	21
3.2. Euripides (480 a.C. - 406 a.C.)	23
3.3. Seneca (4 a.C. - 65 d.C.)	25
3.4. Die Zeitlosigkeit der Frau	26
3.4.1. Elfriede Jelinek (1946): Lust	27
3.4.2. Marlene Streeruwitz (1950): Sloan Square	30
3.4.3. Die Rolle der Medea in diesen Werken	32
4. DIE STIMME: EINE ANDERE MEDEA	33
4.1. Christa Wolf (1929-2011)	33
4.2. Die verstummte Stimme	34
4.3. Die Struktur des Romans	34
4.2.1. Die Überschriften der Kapiteln	38
4.4. Die Ortlosigkeit der Frau	39
4.5. Der Ort der Rede von Wolfs Medea	42
5. SCHLUSSBEMERKUNGEN	47
LITERATURVERZEICHNIS	48

1. EINLEITUNG

Diese Monographie ist im Bereich der Literaturwissenschaft angesiedelt und ihr Hauptziel ist es, den Ort der Rede zu analysieren, den die mythologische Figur der Medea im Werk von Christa Wolf einnimmt. Der Mythos der Medea ist zum ersten Mal in der griechischen Tragödie von Euripides bekannt, in der sie die Hauptfigur des Stücks ist, das um 431 v. Chr. aufgeführt wurde. Die Geschichte knüpft an die Argonautensage an, in der die Prinzessin von Kolchis eine Reihe von Verbrechen begeht, um ihrem Mann Jason zu helfen. In der Tragödie geht es also um die Rache, die Medea an einem einzigen Tag an ihrem Ehemann übt. Vor dem Hintergrund des Werkes von Euripides soll nun die Medea von Christa Wolf analysiert werden. Die Autorin lässt die Figur der Medea wieder aufleben und liest sie aus feministischer Perspektive und politischer Erfahrung neu. Ihre Neuinterpretationen und die anderer Autorinnen, die wir gleich besprechen werden, bringen die Perspektive von Frauen ein, die diese Figur, die immer nur mit ihren Verbrechen in Verbindung gebracht wurde, neu schreiben. Die Figur der Medea wird von Wolf aus einer vielstimmigen Perspektive neu interpretiert, indem sie verschiedene Charaktere zu Wort kommen lässt, so dass wir die Version jedes Einzelnen der Ereignisse sehen können. Das Werk stellt die griechische Version in Frage und bietet eine alternative Lesart an. In diesem Sinne schlage ich vor, den Ort der Rede, den das Stück beim Autor Euripides einnimmt, und den neuen Ort der Rede, den Christa Wolf ihm gibt, zu untersuchen.

Das erste Kapitel befasst sich mit den theoretischen Grundlagen dieser Arbeit. Das Thema des Mythos wird diskutiert (Brandão, 2022; Jung; Eliade, 1978), da die Figur vor dem Stück von einem bereits existierenden Mythos ausgeht. Danach wird das Genre der Tragödie betrachtet (Brandão, 2022; Aristoteles), um die Merkmale des Textes von Euripides besser zu verstehen. Schließlich werden wir uns mit dem Begriff "Ort der Rede" (Ribeiro, 2023) beschäftigen, um die Anwendung dieses Begriffs auf die Medea-Erzählung zu begründen.

Das zweite Kapitel ist den Neuinterpretationen von Medea gewidmet. Zunächst geht es um den Mythos Medea selbst durch die Ikonographie (Candido, 2021), da diese Figur schon vor dem Stück gesehen wurde. Danach wird die griechische Tragödie von Euripides betrachtet, die den Haupttext für den Vergleich darstellt. Es folgt ein weiterer klassischer Autor, Seneca, mit seiner stoischen Perspektive auf den Mythos. Anschließend werden Werke von zwei zeitgenössischen deutschsprachigen Autorinnen, *Lust* (Jelinek, 1989) und *Sloan Square* (Streeruwitz, 1993), als eine neue Lesart von Medea im Hinblick auf ihre Zeitlosigkeit

betrachtet, basierend auf dem Artikel von Biesenbach und Schößler (1998), und es wird analysiert, wie diese Werke die Figur aus einer weiblichen Perspektive neu erfinden.

Das dritte und letzte Kapitel beschäftigt sich mit der Autorin Christa Wolf und dem Aufbau ihres Werkes *Medea. Stimmen* (1996). Es folgt eine Diskussion über den Ort der Rede von Christa Wolfs Medea im Vergleich zu Euripides' Medea.

Die Motivation hinter dieser Studie ist es, eine neue Vision der Medea-Figur sichtbar zu machen, aus der Sicht einer weiblichen Autorin, die sich mit feministischen Themen befasst hat. Auf diese Weise wollen wir das Bild der Medea als Verbrecherin entmystifizieren, denn viele der bereits erfolgten Neuinterpretationen wurden von männlichen Autoren verfasst, und dieser Punkt ist immer noch intakt.

2. THEORETISCHE GRUNDLAGE

Dieses Kapitel befasst sich mit den Begriffen: (i) Mythos (Brandão, 2022; Jung; Eliade, 1978); (ii) Tragödie (Brandão, 2022; Aristoteles); und (iii) Ort der Rede (*Lugar de fala*) (Ribeiro, 2023).

2.1. WAS IST EIN MYTHOS?

Im Grundsatz können wir den Mythos als ein erzählerisches Mittel definieren, das einem Volk Identität gibt. Mit dem Archetypenbegriff (wobei Mythen Teil der Bildung des kollektiven Bewusstseins sind) behauptet C.G. Jung, dass alle Symbole, die in einer Kultur existieren, Meilensteine auf dem Weg der Menschheit sind. Bei diesen Symbolen geht es um Glaubensvorstellungen, Bräuche, Gesetze, wissenschaftliche Erkenntnisse, die Künste usw. und somit auch um Mythen.¹

Für Carl Gustav Jung regen Mythen die Vorstellungskraft und die Phantasie an und eröffnen so den Zugang zum kollektiven Unbewussten. Sie lehren uns etwas über den existentiellen Prozess, indem sie Verhaltensmuster und Referenzen eines kollektiven Bewusstseins produzieren und Geschichten vermitteln, die im Unbewussten Wurzeln schlagen können und so das kollektive Bewusstsein nähren und beleben und die Identität eines Volkes formen und erhalten.

Der besondere Nutzen von Mythen liegt daher nicht nur darin, dass sie die Wege aufzeigen, die das kollektive Bewusstsein einer bestimmten Kultur während ihrer Entstehung zurückgelegt hat, sondern auch darin, dass sie die kulturelle Schatzkarte umreißen, durch die das kollektive Bewusstsein jederzeit zurückkehren kann, um sich neu zu nähren und sich weiter auszubreiten (Byington, 2022, S.10).²

Aus diesem Blickwinkel betrachtet spiegeln Mythen nicht nur die Weltanschauung einer gesellschaftlichen Gruppe wider und prägen sie, sondern sind auch ein Wegweiser für die Entwicklung des Kollektivs. Vor diesem Hintergrund ist es wichtig zu verstehen, dass der Mythos nicht mit einer Fabel, Legende oder Fiktion gleichzusetzen ist. Nach Mircea Eliade

¹ BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2022. 1 v. S. 9.

² Auszug aus dem Vorwort von: BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2022. 1v, S.10. “A grande utilidade dos mitos, por conseguinte, está não só no ensinamentos dos caminhos que percorrem a Consciência Coletiva de uma determinada cultura durante sua formação, mas também na delineação do mapa do tesouro cultural através do qual a Consciência Coletiva pode, a qualquer momento, voltar para realimenta-ser e continuar se expandindo.” (Byington, 2022). Alle Übersetzungen ins Deutsche sind von mir, falls nicht anders hingewiesen.

(1978) wird das Verständnis vom Mythos vor allem archaischen Gesellschaften zugeschrieben, in denen die Geschichte das Eingreifen übernatürlicher Wesen beinhaltet. Der Mythos ist also die Erzählung einer Schöpfung: Er erzählt uns, wie etwas, das nicht war, zu sein begann (Brandão, 2022, S.37).³

Durch übernatürliche bzw. göttliche Eingriffe entsteht eine neue Realität, sei es ein Kosmos oder ein Berg, eine neue Offenbarung. Nach Maurice Leenhardt (1947) ist der Mythos dazu geschaffen, um erlebt und gefühlt zu werden. Bevor er formuliert wird, ist der Mythos die Parole, das Wort, die gesprochene Offenbarung, er versteht das Ereignis des Emotionalen; bevor er sich als Erzählung zeigt, bringt er die Art und Weise, wie die Welt sich ausdrückt, und die menschliche Realität mit dem Wesen des Kollektivs zusammen. Sie sind Bilder, die gehalten werden, übersetzen Ursprünge, eine Logik, eine Gewohnheit. Hier geht es darum, zu verstehen, wie Erzählungen und Mythen konstruiert werden, ihre Ursprünge und die Art und Weise, wie sie behandelt werden, zu analysieren, um zu verstehen, woher der Mythos der fraglichen Figur stammt und wie andere Erzählungen über diese Figur die Geschichte durchdringen. In diesem Zusammenhang werden wir in dieser Arbeit über den Mythos nachdenken, um eine Diskussion über die Figur der Medea zu artikulieren und ihre Rezeption im Laufe der Jahrhunderte zu untersuchen. Dabei soll die Frage gestellt werden, inwieweit die Mythologisierung der weiblichen Figur dazu beitragen kann, ihren Ort der Rede zu beschädigen, zu überschatten oder zum Schweigen zu bringen. Die Hypothese dieser Arbeit ist, dass Medea diesem Prozess des Verstummens unterworfen war. Als nächstes werde ich definieren, was eine Tragödie ist.

2.2. WAS IST EINE TRAGÖDIE?

Zunächst einmal ist es notwendig, die Gattung „Tragödie“ zu definieren. Nach Jacyntho Lins Brandão ist Tragödie eine Mimesis, die aufgrund ihres hohen Handlungsanteils, der eher schauspielerisch als erzählerisch ist, und aufgrund der Tatsache, dass sie gleichzeitig Schrecken und Mitgefühl auslöst, zu einer Katharsis führt.

Die Tragödie ist eine Mimesis einer hohen und vollständigen Handlung, mit einer gewissen Länge, mit einer kunstvollen Sprache, wobei jede ihrer Arten von Ornamenten in ihre Teile zerlegt wird und die Akteure handeln, und nicht durch eine

³“Mito é, pois, a narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo, que não era, começou a ser.” (Brandão, 2022, p.37). Alle Übersetzungen ins Deutsche sind von mir, falls nicht anders hingewiesen.

Erzählung, die durch Mitleid und Angst die Katharsis solcher Affekte vollzieht (Brandão, 2022, S.14).⁴

In diesem Sinne ist die Tragödie eine Imitation oder Repräsentation von Handlungen, was für Aristoteles (den Autor der *Dichtkunst*, die einen scholastischen Charakter in Bezug auf die Produktion von künstlerischen Schriften hat) das Wesentliche ist, weil der Mensch von Natur aus ein imitierendes Wesen ist, da er hauptsächlich durch die Beobachtung anderer lernt. Aus diesem Grund gibt es auch eine Reinigung (Katharsis) der Gefühle, denn der Mensch, ein von der Natur aus mimetisches Wesen, fühlt und lernt aus der Repräsentation. So bringt die Tragödie⁵ den Schrecken der Charaktere mit sich, wenn sie Situationen durchmachen, die sie nicht erkennen, und trotzdem ist es möglich, Mitgefühl für den Charakter zu empfinden, weil sein Schicksal absehbar war, wie es z.B. bei König Ödipus der Fall ist, so schreckliche Situationen auch sein mögen. Es sei daran erinnert, dass die Katharsis auch als „Medizin“ betrachtet wird, da das Beiwohnen eines Theaterstücks eine physische und psychische Reinigung des Menschen bewirken kann. Es ist auch erwähnenswert, dass diese Gattung von den Griechen bei den dionysischen Festen eingeführt wurde, beginnend mit dem Chor, der den Anfang der primitiven Tragödie darstellt, und dass mit Aischylos und Sophokles auch die Anzahl der Schauspieler von einem auf drei erhöht wurde. Die Tragödie konzentrierte sich zunächst auf die Figur des Gottes Dionysos selbst.

2.3. WAS HEISST ORT DER REDE?

In dem Buch *Lugar de Fala*⁶ erörtert die Autorin Djamila Ribeiro marginalisierte Stimmen und die Bedeutung ihrer Erforschung. Sie vertritt die Meinung, dass historisch marginalisierte Gruppen einen Platz zum Sprechen haben müssen, damit sie die Möglichkeit haben, ihre Erfahrungen und Perspektiven zu äußern, ohne zum Schweigen gebracht zu

⁴ “A tragédia é mimese de ação elevada e completa, com certa extensão, com linguagem ornamentada, separadas cada uma de suas espécies de ornamento em suas partes, atuando os agentes, e não mediante narração, que mediante compaixão e temor, leva a cabo a catarse de tais afecções.” (Brandão, 2022, p.14) Alle Übersetzungen ins Deutsche sind von mir, falls nicht anders hingewiesen.

⁵ Es ist auch erwähnenswert, dass diese Gattung von den Griechen bei den dionysischen Festen eingeführt wurde, beginnend mit dem Chor, der den Anfang der primitiven Tragödie darstellt, und dass mit Aischylos und Sophokles auch die Anzahl der Schauspieler von einem auf drei erhöht wurde. Die Tragödie konzentrierte sich zunächst auf die Figur des Gottes Dionysos selbst.

⁶ Es liegt eine deutsche Übersetzung dieses Buchs mit dem Titel „Wo wir sprechen: Schwarze Diskursräume“ vor, die ich nicht gelesen habe, in der die Übersetzer “Diskursraum” für „Lugar de Fala“ verwenden, aber in diesem Artikel werde ich „Ort der Rede“ bevorzugen. In der Linguistik gibt es auch „Redeort“, aber „Ort der Rede“ ist besser für die Kontextualisierung der Position einer Person.

werden. Die Erweiterung des Raums für marginalisierte Gruppen ist für den Aufbau einer gerechten Gesellschaft unerlässlich. Die soziale Position und die Sphären, die Menschen einnehmen, beeinflussen die Art und Weise und ihren Zugang zu den Sprechräumen in der Gesellschaft. Der Ort der Rede ist also etwas, das in Anerkennung des Kontextes von Privilegien oder Unterdrückung in der Sphäre, in der es eingesetzt wird, besetzt werden muss.

Nach Ribeiros Ansicht werden Frauen im Allgemeinen im Vergleich zu Männern und nicht in Bezug auf sich selbst betrachtet, um „diejenigen zu definieren, die keine Männer sind“ (S. 34-35)⁷. Sie übernimmt diesen Gedanken von der Intellektuellen Simone de Beauvoir (1949) aus *Das andere Geschlecht*, da das Verhältnis der Frauen in der Gesellschaft eines von Herrschaft und Unterwerfung ist, wobei sie Hegels Dialektik von Herr und Sklave als Ausgangspunkt nimmt. Das Geschlechterverhältnis wird so verstanden, dass die Frau, wie erwähnt, nicht aus sich selbst heraus, sondern in Bezug auf und durch den Blick des Mannes definiert wird.⁸ Dies kann mit Wolfs *Medea* in Beziehung gesetzt werden, da sie Teil einer marginalisierten Gruppe ist, weil sie eine Frau und eine Ausländerin in Korinth ist.

Zum Beispiel sind für die Bewohner eines bestimmten Dorfes alle Menschen, die nicht dorthin gehören, die Anderen, für die Bürger eines Landes gelten Menschen einer anderen Nationalität als Ausländer. (Ribeiro, 2023, s. 35)⁹

Medea wäre die „Andere“, weil sie eine Frau und eine Ausländerin ist, ohne jegliche Gegenseitigkeit, weder nach Geschlecht noch nach ethnischer Zugehörigkeit. Durch die Rekontextualisierung von *Medea* macht die Autorin sie komplexer und menschlicher und stellt das von den Machtstrukturen auferlegte Schweigen in Frage. Wolf versucht, ihrer *Medea* einen größeren Raum zum Sprechen zu geben, der ihr im Original nicht zugestanden wurde. Die Prinzessin von Kolchis ist nicht nur eine Frau, die irrational auf den Verrat ihres Mannes reagiert, sondern eine Frau, die am Rande ihrer Gesellschaft steht und keine Wahlmöglichkeit hat. Indem Wolf die Geschichte von *Medea* nachzeichnet, erzählt sie sie aus ihrer Perspektive und gibt ihr die Möglichkeit, ihre Version der Ereignisse auf eine innerlichere Weise zu erzählen.

Aber warum spreche ich von einem Ort des Sprechens? Nach Ribeiro können subalterne Körper ihre eigene Existenz zurückfordern. Aus dieser Perspektive versuche ich,

⁷ “aquela que não é homem.” (Ribeiro, 2023, p.34-35) Alle Übersetzungen ins Deutsche sind von mir, falls nicht anders hingewiesen.

⁸ S.35

⁹ “Por exemplo, para os habitantes de certa aldeia, todas as pessoas que não pertencem ao mesmo lugar são os Outros, para os cidadãos de um país, as pessoas de outra nacionalidade são consideradas estrangeiras.” (Ribeiro, 2023, s. 35) Alle Übersetzungen ins Deutsche sind von mir, falls nicht anders hingewiesen.

mit diesem Konzept zu arbeiten, indem ich die Figur der Medea betrachte, die sich, wie bereits erwähnt, an einem anderen Ort befindet.

Das Sprechen beschränkt sich nicht auf den Akt des Äußerns von Worten, sondern auf die Macht zu existieren. Wir betrachten den Ort der Rede als eine Möglichkeit, die traditionelle Geschichtsschreibung und die Hierarchisierung des Wissens zu widerlegen, die Folgen der sozialen Hierarchie sind. (Ribeiro, 2023, S.64)¹⁰

Es sei darauf hingewiesen, dass der Begriff nicht von der Autorin geprägt wurde, sondern von mehreren anderen AutorInnen wie Spivak, Foucault und Bhabha. Die erste reflektiert in ihrem Werk *Can the subaltern speak?* (1985) darüber, wie das Schweigen den kolonisierten Subjekten aufgezwungen wird. Wie Beauvoir denkt auch Spivak über den Anderen nach.

Spivak stimmt mit Foucault darin überein, dass es ein Machtsystem gibt, das das von subalternen Gruppen produzierte Wissen unbrauchbar macht, es verhindert und entkräftet. Foucault behauptete, dass die Massen für sich selbst sprechen könnten, aber er verstand, dass es ein Verbot gab, damit diese Stimmen gehört werden konnten. (Ribeiro, 2023, S.73)¹¹

Andererseits bezieht sich der Begriff des dritten Raums für Bhabha auf die Fähigkeit eines Subjekts, aus seiner eigenen Erfahrung und sozialen Perspektive zu sprechen, ohne zum Schweigen gebracht oder ausgeschlossen zu werden. Bhabha untersucht die Idee, dass der Ort, an dem ein Individuum spricht, von seinen sozialen, politischen und kulturellen Merkmalen geprägt ist und wie dies seine Fähigkeit beeinflusst, in der Gesellschaft gehört und respektiert zu werden.

Die Diskussion über die Bedeutung des Ortes der Rede bei Djamilia Ribeiro macht deutlich, wie wichtig es ist, marginalisierten Gruppen eine Stimme zu geben und Machtstrukturen, die Schweigen und Ausgrenzung fördern, in Frage zu stellen. In ihrer Nacherzählung der Medea verwandelt Wolf die Figur in ein Symbol des Widerstands und betont ihre Position als Frau und Ausländerin in einer Gesellschaft, die sie ausgrenzt. Ribeiro verbindet diese Überlegungen mit den Theorien von Spivak, Foucault und Bhabha und zeigt, wie der Ort, von dem aus gesprochen wird, von sozialen, kulturellen und politischen

¹⁰ “Falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas ao poder de existir. Pensamos o lugar de fala como uma forma de refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes, que são consequências da hierarquia social.” (Ribeiro, 2023, S.64). Alle Übersetzungen ins Deutsche sind von mir, falls nicht anders hingewiesen.

¹¹ “Spivak concorda com Foucault no que diz respeito à existência de um sistema de poder que inviabiliza, impede e invalida saberes produzidos por grupos subalternizados. Foucault afirmava que as massas podiam falar por si, mas entendia que existia uma interdição para que essas vozes pudessem ser ouvidas.” (Ribeiro, 2023, S.73). Alle Übersetzungen ins Deutsche sind von mir, falls nicht anders hingewiesen.

Kontexten beeinflusst wird. So wird der Ort der Rede zu einem Raum der Existenz und des Widerstands.

3. DIE WEGE DER MEDEA

In diesem Kapitel werden einige der Möglichkeiten und Bedeutungen der Existenz von Medea in der Literatur und Mythologie untersucht: (i) die Ikonographie der Medea (Candido, 2021); (ii) die griechische Tragödie der Medea (Euripides); (iii) die lateinische und stoische Tragödie der Medea (Seneca); und (iv) die Zeitlosigkeit der Medea in anderen Werken (Biesenbach und Schößler, 1998; Jelinek, 1989; Streeruwitz, 1993). Auf diese Weise soll eine historische Linie gezogen werden, durch die das Bild oder der Mythos der Medea im Laufe der Jahrhunderte gewandert ist, und gleichzeitig soll der Platz, der ihr zugewiesen wurde, herausgestellt werden. Die meisten Autoren, vor allem Männer, haben sie immer in die gleiche Position als rachsüchtige Kindermörderin gestellt, während Christa Wolf und andere Frauen versucht haben, den Raum zu öffnen, in dem Medeas eigene Stimme auf eine andere Weise wiederholt und gehört werden kann.

3.1. DIE IKONOGRAPHIE DER MEDEA

Wenn wir von Medea hören, schreiben wir ihr zunächst den Mythos zu, den wir von Euripides kennen: eine Frauenfigur, eine Zauberin, eine Kindermörderin, von grausamem Charakter, barbarischer Natur und unerschütterlichem Geist. Die in Pompeji gefundenen Bilder und Darstellungen geben ihr jedoch eine neue Bedeutung.

Das von Maria Regina Candido (2021)¹² analysierte Bild zeigt einen Bürger, dem das Haus der Dioskuren gehörte, das derzeit im Museo Nazionale Affreschi in Neapel ausgestellt ist. Das Bild stellt die mythische Episode von Medea und ihren Kindern mit Jason¹³ dar.

¹² CANDIDO, Maria Regina. **O que diz a representação de Medeia em Pompeia?** Anpuh-Brasil: 31° Simpósio Nacional de História, Rio de Janeiro, 2021.

¹³ Jason ist in der griechischen Mythologie der legendäre Anführer der Argonauten, die für ihre kühne Expedition auf der Suche nach dem Goldenen Vlies, einem Symbol für Macht und Legitimität, bekannt sind. Als Sohn des Äson wurde er von seinem Onkel Pelias entmachtet und auf die gefährliche Mission geschickt, um ihn loszuwerden. Mit der Hilfe von Helden und der Zauberin Medea überwand er unmögliche Herausforderungen, um das Vlies zu erlangen. Durch Medeas egoistische Entscheidungen und ihre Rache wurde sein Ruhm jedoch zur Tragödie. Jason ist ein Symbol für die menschliche Komplexität, die zwischen Heldentum, Ehrgeiz und Untergang schwankt. (Apollonios von Rhodos, Die Argonauten des Rhodos)

Abbildung 1: Medea (Museo Archeologico Nazionale di Napoli)



Quelle: File:Medea children MAN
Napoli Inv8977.jpg - Wikipedia

Die Erzählung vom Kindermord wurde von Euripides in diesem gesellschaftlichen Imaginären¹⁴ als “eine Frau mit grausamem Charakter, abscheulicher Natur und unerbittlichem Geist” konstruiert (Euripides, *Medea*, V.100). Euripides hat das Bild einer Mutter, die einen Kindsmord begeht, in Bildern auf attischen Keramikvasen verewigt. Wie Candido (2021) hervorhebt, unterscheidet sich dieses Bild jedoch von den attischen Darstellungen. Die Darstellung der Medea im häuslichen Bereich zeigt den sozialen Status des Hausbewohners, während das Betreten des Hauses und die Begegnung mit dem Bild der Medea eine starke Figur zeigt, die sich ihrem Schicksal als barbarische Frau in einem fremden Land gestellt hat (Candido, 2021).

Zusätzlich zu den oben genannten Aspekten können wir Medeas *Weisheit* und *Mäßigung* auf eine tiefere Weise interpretieren. Weisheit zeigt sich in ihrer bewussten

¹⁴ Nach dem Konzept der imaginären Institution von Cornelius Castoriadis ist das soziale Imaginäre Teil der Konstitution von Gesellschaften und bildet somit eine Identität, die wir dann analysieren und mit der Frage des Mythos verbinden können, der das kollektive Imaginäre durchdringt, in dem Mythen entstehen. Ich vertiefe mich hier auf die Theorie des sozialen Imaginären nicht, aber ich möchte auf einen Artikel hinweisen: DELITZ, Heike. Theorien des gesellschaftlichen Imaginären. *Österreichische Zeitschrift Für Soziologie*, [S.L.], v. 44, n. 2, p. 77-98, nov. 2019. Springer Science and Business Media LLC.

Entscheidung, ihre Position als von Jason verlassene Frau zu akzeptieren, selbst im Angesicht des Verrats. Und Mäßigung, wenn sie sich von dem Rachetrieb des Kindermordes abwendet. Für die Bewohnerin des Hauses der Dioskuren zeigt dies eine eher stoische Haltung, in der Medea ihren Schmerz von ihrer Leidenschaft für Jason trennen soll. Und damit entscheidet sich der Hausherr auch für eine vermenschlichte Medea, wenn sie mit ihren beiden Kindern zusammen ist, dargestellt als Frau, aber auch als Ehefrau, und der Hausherr als Figur des Schutzes und des Mutes. Damals, mit der Ausdehnung des Römischen Reiches, blieben die Frauen mit ihren Kindern allein zu Hause, und wenn wir Medea betrachten, trägt sie ein Schwert, was bedeutet, dass die Frau auch in Abwesenheit ihres Mannes ihr Heim beschützen musste.

3.2. EURIPEDES (480 A.C. - 406 A.C.)

Die Tragödie der Medea ist ein Theaterstück, das um 431 v. Chr. aufgeführt wurde und von der Prinzessin von Kolchis handelt, die eine Reihe von Verbrechen beging, um ihrem Mann Jason zu helfen. Das Stück beginnt damit, dass die Amme ihrer beiden Kinder dem Publikum die vorangegangenen Ereignisse schildert, die dazu führten, dass sich das Paar und die beiden Kinder im Korinth aufhielten. Zu diesem Zeitpunkt weint Medea im Hintergrund und fleht die Götter an, ihr die Kraft zu geben, um ihre Rache an Jason zu vollenden, denn Jason hatte ein Angebot des Königs von Korinth erhalten, seine Tochter zu heiraten, so dass er sich von Medea trennen und sie mit ihren Kindern im Exil leben müsste. Zu diesem Zeitpunkt ist der Chor mit Medea zufrieden, weil sie eine "zukünftige Geschiedene" ist. Merkwürdig ist die Tatsache, dass Jason an Medeas Fähigkeit zur Rache zweifelt, nicht an ihrer Unschuld. Medea bittet den König von Korinth um einen weiteren Tag, bevor sie "ins Exil geht". Und dieser eine Tag ist alles, was sie wirklich braucht, um ihre Rache zu verwirklichen.

Wir können sehen, wie sie Schritt für Schritt vorgeht: Zuerst ist sie mit der Heirat Jasons mit Kreusa, der Prinzessin von Korinth, einverstanden, aber dann bittet sie ihre Kinder darum, Kreusa ein Kleid und ein Diadem zu bringen, die beide in Gift getaucht sind. Daraufhin tötet sie die Prinzessin und auch den König von Korinth, der schließlich stirbt, als er seiner Tochter helfen will. Nachdem diese Schritte vollzogen sind, geht Medea zum letzten Schritt über, der darin besteht, ihre Kinder zu töten, was vielleicht auch der Trumpf dieses Werkes ist, d.h., die Szene, die viele im Kopf haben. An diesem Punkt versucht der Chor, Medea vom Kindermord abzuraten, aber Medea ist der Meinung, dass ihre Kinder durch ihre

eigene Hand und nicht durch die eines Feindes sterben sollten. Ja, Jasons Kinder waren auch ihre Kinder, aber um sich zu rächen, musste Medea Jason für das Unrecht, das er ihr angetan hatte, entschädigen, und indem sie seine Kinder tötete, wollte sie ihm keine Nachkommen schenken. Sie empfand dies als ungerecht, nachdem sie mehrere Verbrechen begangen hatte, um ihm zu helfen, und er sie für seine eigenen Ambitionen eingetauscht hatte. Durch die in kurzer Zeit geplante Rache gelingt es Medea also, ihre aporetische Situation umzukehren.

Nach Biesenbach und Schöbler (1998) psychologisiert und remythologisiert Euripides den Mythos der Medea, der wie so viele Mythen in unzähligen Varianten erzählt wird. Medea, wörtlich „die weise Ratgeberin“, ist eine der größten Zauberinnen der antiken griechischen Mythologie, Enkelin des Sonnengottes Helios und Nichte der Zauberin Kirke. In einer der bekanntesten Versionen beschreibt Euripides Medea als tragische Heldin, die in Jason verliebt ist, ihm mit ihren magischen Kräfte hilft, das Goldene Vlies zu gewinnen, und dann mit ihm flieht und ihre eigene Familie betrügt. Euripides' Adaption, die 431 v. Chr. aufgeführt wurde, zerlegt den Heldenmythos und verwandelt die Geschichte in ein psychologisches und häusliches Drama. Medea, die von Jason betrogen wird, der sich in die Tochter des Königs von Korinth, Glauke¹⁵, verliebt, plant eine schreckliche Rache, die in der Ermordung ihrer eigenen Kinder gipfelt, eine Handlung, die Euripides als Ersatzhandlung darstellt, bei der die Kinder zu Instrumenten der Rache an Jason werden.

Diese Erzählung wurde im Laufe der Jahrhunderte zur Grundlage für unzählige Bearbeitungen und Nachdichtungen, die jeweils neue Perspektiven und Interpretationen brachten. Autoren wie Seneca¹⁶, Cherubini und Grillparzer¹⁷ griffen die Geschichte auf und reflektierten patriarchalische Denkmuster. Im 20. Jahrhundert jedoch begannen Schriftstellerinnen wie Marlene Streeruwitz, Elfriede Jelinek und Christa Wolf, den Stoff durch eine neue Brille zu betrachten und das stereotype Bild der Mutterschaft und der weiblichen Erfahrung in Frage zu stellen. Die in dem Artikel „Zur Rezeption des Medea-Mythos in der zeitgenössischen Literatur: Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Christa Wolf“ besprochenen Bearbeitungen zeigen, wie sich der Medea-Mythos entwickelt hat und wie autonome und widerständige Frauenfiguren wie Medea, Klytämnestra und Antigone innerhalb eines Diskurses, der die weibliche Stimme oft marginalisiert, neu

¹⁵ In der literarischen Version wurde häufiger der Name Creuza als der Name Glauke verwendet.

¹⁶ Der Text von Seneca wurde in der kompilierten Fassung auf Portugiesisch gelesen: Gouvêa Júnior, Márcio Meirelles (org.). **Medeias Latinas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. und die deutsche Übersetzung wurde von der Website übernommen: Lateinlehrer.net. **Medea**. Erhältlich bei: <https://www.lateinlehrer.net/autoren/medea>.

¹⁷ Die Referenzen von Cherubini und Grillparzer stammen hauptsächlich aus dem Artikel: Biesenbach, Ellen; Schöbler, Franziska. **Zur Rezeption des Medea-Mythos in der zeitgenössischen Literatur**: Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Christa Wolf. *Freiburger Frauenstudien*, Freiburger, v. 1, p. 31-59, 1998.

interpretiert wurden. Medea, eine Figur, die mit dem idealisierten Bild der Mutter bricht, offenbart Spannungen zwischen dem antiken Mythos und zeitgenössischen ideologischen Normen der Mutterschaft.

3.3. SENECA (4 A.C . - 65 D.C)

Seneca, ein römischer Autor des 1. Jahrhunderts, war daran interessiert, die Seele seiner Figuren zu erforschen, die Rückkehr des Menschen zu Gott, seine Prophezeiungen, seine Verbrechen, seine Natur, seine Vorzeichen und Leidenschaften zu verstehen. Seine Werke entsprachen dem römischen Stil jener Zeit, der sich von dem griechischen völlig unterschied, mit Beschreibungen, Deklamationen, Gemeinplätzen und nicht zuletzt dem Stoizismus.

Der Autor ändert in seiner Version von Medea die Szenen und stellt sie neu dar. Bei Euripides (2010) ist die Kindermord-Szene eine Szene, die wir hören (V. 1273.6-1294), während sie bei Seneca (*apud* Gouvêa Júnior, 2019) eine Szene ist, die wir sehen (970.1-1019), so dass diese letzte langsamer ist und durch die Dialoge sehr gut vorgezeichnet wird. In dieser Version bringt der Autor die Figur und das ganze Ausmaß ihres Schmerzes zur Geltung, so dass ein Höhepunkt oder eine Katharsis fehlt. Durch die Dialoge umreißt und befiehlt Seneca also die Handlung, in der sich der Zuschauer die Szenen und die Verwandlung der Helden, d. h. den Kern ihrer Tragödien, vorstellen kann.

In dem Stück spielen Amme und Medea die Rolle der Vernunft und das stoische Leiden. Die Amme versucht, die Impulse der Zauberin zu beraten und zu vermitteln, und erweist sich als Figur der Vernunft, obgleich sie manchmal der Rache zustimmt (153) und ihr manchmal zur Flucht rät (170), womit sie sich auch als Schatten der Gegenspielerin der Heldin, Medea, erweist. Dagegen wäre Medea die Verkörperung der Leidenschaft, weil sie sich von den Gefühlen der Liebe mitreißen lässt und so zum Hass getrieben wird. Es ist dieses Gefühl, das sie in sich trägt, um ihren Plan auszuführen, sie inhuman zu machen. Nach Novak (1999, p. 147) würde eine Zauberin durch Vernunft und *virtus* [Tugend], den Kampf mit dem eigenen Gewissen, Menschlichkeit erlangen, und die Schimmer der Menschlichkeit würden besiegt.

Medea wird in Senecas Werk¹⁸ noch mehr zu Medea und Enkelin des Sonnengottes

¹⁸ Alle Exzerpte von Senecas *Medea* aus der Webseite <https://www.lateinlehrer.net/autoren/medea>.

Helios¹⁹; die Verbrechen, die sie früher in ihrem Leben begangen hatte, waren „kindische Verbrechen“. Die Verse 908-10 und 924-5 zeigen eine Dualität in Medeas Denken, in der sie Zweifel hat, dann aber sicher ist, dass die Aufopferung ihrer Kinder ihre Antwort war.

V. 908-10

nur schwach hervorgeschemmert: was hätten die ungeschickten Hände schon Großes zu wagen vermocht, oder der mädchenhafte Zorn?
Nun bin ich – Medea! Meine Begabung wuchs mit den Übeln:
(Seneca, V.908-910)

V. 924-5

großer Geist hervorbringen: die ihr einst meine Kinder wart,
euch gebe ich die Strafen für die Verbrechen des Vaters.
(Seneca, V. 924-925)

So wird sie zu einer Medea, die nach wie vor völlig zauberisch ist, und zu einem Kampf zwischen Menschlichkeit und Unmenschlichkeit (V. 982-89), in dem sie, beherrscht von Hass und Zorn, zulässt, dass sie unmenschlich ist, sich aber auch ihrer Furor voll bewusst und dafür verantwortlich ist.

Me. Schon habe ich Zepter, Bruder und Vater zurückbekommen,
und die Beute des goldenen Tieres halten die Colcher!
Zurück kehrt die Herrschaft, zurück kehrt die geraubte Jungfräulichkeit.
Oh endlich, ihr gefälligen Götter, oh Feiertag,
oh Hochzeitstag! Geh, das Verbrechen ist vollbracht.
Aber die Rache noch nicht: vollende es, solange die Hände es können.
Was zögerst du nun, meine Seele? Was zweifelst du? Zerfiel
schon der mächtige Zorn? Das Verbrechen reut mich, es schämt mich
(Seneca, V. 982-989)

Das Stück endet mit den Worten Jasons: „Wo du hingehst, gibt es keine Götter“, was bedeutet, dass es keinen Gott auf Medeas Weg gibt.

3.4. DIE ZEITLOSIGKEIT DER FRAU

Es wurde schon viel über Euripides' Tragödie *Medea* diskutiert. Der Kindermord war ein skandalöses Thema, das Schriftsteller dazu inspiriert hat, diese Geschichte neu zu interpretieren und aus neuen Perspektiven zu bewerten. Seneca, oben beschrieben, stellt beispielsweise Medea als einsame Heldin in einer übertriebenen Rachetragödie dar. Cherubini macht aus der Geschichte eine Oper, während Grillparzer die „Trilogie vom Goldenen Vlies“

¹⁹ Personifikation der Sonne, aus dem Clan der Titanen, Sohn des Titanen Hyperion und der Titanin Theia.

schreibt, um Strategien der Ausgrenzung und Stabilisierung eines bedrohten Staates zu veranschaulichen. Auch Hans Henny Jahn, Anouilh und Jeffers²⁰ haben ihre eigenen Versionen geschrieben, in denen Medea als Kindermörderin dargestellt wird.²¹

Diese Interpretationen spiegeln eine überwiegend männliche Rezeption wider, die das Schreiben von Frauen marginalisiert. Erst im 20. Jahrhundert begannen Schriftstellerinnen, sich mit diesem brisanten Stoff auseinanderzusetzen und ihre eigenen Fragen an den Mythos zu stellen. Unten untersuchen wir diese Bearbeitungen durch Autorinnen wie Marlene Streeruwitz, Elfriede Jelinek und insbesondere Christa Wolf. Während Frauenfiguren wie Klytämnestra und Antigone oft in Beziehung zu Männern gesehen werden, neigt der Mythos dazu, patriarchalische Muster zu bestätigen, indem Weiblichkeit in stereotypen Bildern festgeschrieben und mit männlichen Schicksalen in Einklang gebracht wird.

Wir werden sehen, wie jede der Autorinnen den Stoff von Medea (d.h. das Motiv des Kindsmordes) aufgreift, entweder direkt, wie in Wolfs *Medea: Stimmen*, oder indirekt. Zuerst befassen wir uns mit dem Werk von Streeruwitz, die sich mit eindringlichen Stücken, die die weibliche Erfahrung der damaligen Zeit hinterfragen, einen Namen gemacht hat. Anschließend untersuchen wir Jelineks Anti-Pornographie-Polemik *Lust*, die eine Medea-Fantasie einbezieht, um die gewaltsame Erfahrung der Mutterschaft zu kritisieren.

Im nächsten Kapitel wird der Text *Medea: Stimmen* von Christa Wolf besprochen, der die gesamte Rezeption des Mythos seit Euripides kritisch dekonstruiert, indem der Kindermord eher zu einem Gerücht als zu einer Tatsache gemacht wird. Jede dieser Adaptionen beweist die Sprengkraft des Medea-Mythos und wie er mit dem stereotypen Mutterbild brechen kann, indem er Spannungen zwischen dem antiken Mythos und der alltäglichen Praxis der Mutterschaft aufzeigt.

3.4.1. Elfriede Jelinek (1946): *Lust*

Elfriede Jelinek wurde am 20. Oktober 1946 in Mürzzuschlag, Steiermark, als Tochter

²⁰ Die Referenzen von Jahn, Anouilh und Jeffers stammen aus dem Artikel: Biesenbach, Ellen; Schöblier, Franziska. **Zur Rezeption des Medea-Mythos in der zeitgenössischen Literatur:** Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Christa Wolf. *Freiburger Frauenstudien*, Freiburger, v. 1, p. 31-59, 1998.

²¹ Diese Anmerkungen zu den unterschiedlichen "Medeas" sind dem Aufsatz von Biesenbach und Schöblier (1998) entnommen.

von Friedrich und Olga Ilona Jelinek geboren.²² 1970 veröffentlichte sie ihren ersten Roman *Wir sind lockvögel baby!* bei Rowohlt. Im Jahr darauf schloss Jelinek ihr Orgelstudium am Wiener Konservatorium ab. Ihr Roman *Die Liebhaberinnen*, der 1975 erschien, war ein Meilenstein in ihrer Karriere. Zwischen 1977 und 1987 war sie Mitarbeiterin der feministischen Zeitschrift *Die schwarze Botin*. 1979 wurde ihr erster Theatertext *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte*, in Graz uraufgeführt, es folgten weitere Stücke, die zunächst in Deutschland aufgeführt wurden. 1983 veröffentlichte Jelinek den Roman *Die Klavierspielerin*, der 2001 von Michael Haneke für das Kino adaptiert wurde. Die Uraufführung ihres Stücks *Burgtheater* 1985 in Bonn löste in Österreich eine Kontroverse aus und festigte ihren Ruf als scharfe Gesellschaftskritikerin. Das Stück befasste sich mit der Verstrickung Österreichs in den Nationalsozialismus und stellte den Mythos in Frage, das Land sei das erste Opfer von Nazi-Deutschland gewesen. 1986 wurde Jelinek als erste Frau mit dem Heinrich-Böll-Preis der Stadt Köln ausgezeichnet.

Als kontroverse Feministin thematisiert sie in ihren Werken häufig die Unterdrückung der Geschlechter und die weibliche Sexualität. Ihre Schriften sind dafür bekannt, dass sie kontrovers sind und sich mit Geschlechterbeziehungen, weiblicher Sexualität und Populärkultur auseinandersetzen. Jelinek verwendet die Sprache und Struktur des Klassenbewusstseins, um soziale und kulturelle Abhängigkeit und Autorität zu untersuchen. Ihr Buch *Michael: Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) hat große Anerkennung gefunden.

In der polemischen Anti-Pornographie *Lust* (1989) sehen wir eine Medea-Phantasie, die laut Biesenbach und Schöblier (1998, S. 33) als Kritik der gewaltsamen Erfahrung der Zeit aufgenommen wird, indem die Mutter in eine Betreuungsmaschine und die Frau in eine Sexmaschine verwandelt wird. Die Frau, die in dieser Prosa dargestellt wird, ist ein Mechanismus zur sexuellen Ausbeutung. Für diese Medea ist der Mord an ihrem Sohn eine Möglichkeit, den Gewaltzyklus zu beenden. Gerti, die Protagonistin, tötet ihren Sohn nach dem Vorbild seines Vaters. Sie assoziiert das Kind mit einem Kinderpenis, der ein Ersatz für die weibliche Lust wäre und auch zur Empfängnis anregt. Sie tötet ihren Sohn mit einer Tüte über dem Kopf, die nach Biesenbach und Schöblier als ein Todesinstrument angesehen werden kann, das an ein Kondom erinnert, einen Verhütungsmechanismus, der die Mutterschaft symbolisiert.

²² Die Daten zur Autorin stammen von ihrer Website <https://www.elfriedejelinek.com/> und von <https://www.literaturport.de/lexikon/elfriede-jelinek/>

Bei Jelinek ist das Kind ausdrücklich ein Penis-Kind, absoluter Ersatz der weiblichen Lust, doch in dem Akt der Tötung, wie ihn Jelinek schildert, scheint ein Plädoyer für eben diese weibliche Lust jenseits der Empfängnis auf. Stülpt Gerti nämlich eine Plastiktüte über den Kopf des Penis-Kindes, so gemahnt das Tötungsinstrument an ein Kondom, an eine Vorrichtung zur Verhütung, die die Mutterschaft kontrollierbar, entscheidbar macht. (Biesenbach und Schößler, 1998, S.44)

Die Betrachtung der weiblichen Lust ohne Empfängnis wäre Jelineks Fluchtpunkt, in dem die Antithese zur Empfängnis selbst: das Bild des Todes, das auf einer Metapher für die Ablehnung der weiblichen Unterdrückung, der Fortpflanzung und der Unterwerfung unter das patriarchalische System beruhen würde. Gerti, indem sie ihren eigenen Sohn tötet, weigert sich, den Zyklus der männlichen Gewalt über die der Frau auferlegte Rolle als Reproduzentin fortzusetzen. Gertis Weigerung verkehrt die Mutterschaft nach der Freudschen Logik der Autorin in ein weibliches Vergnügen.

Jelinek thematisiert die sexuelle Ausbeutung von Frauen in einer patriarchalischen Gesellschaft auf rohe und eindringliche Weise, indem sie sie einem sich wiederholenden und mechanisierten Zyklus von Missbrauch und Objektivierung unterwirft. Der Roman ist so aufgebaut, dass der weibliche Körper als ein Raum ständiger Ausbeutung dargestellt wird, in dem die Sexualität auf eine mechanische Funktion ohne wirkliches Vergnügen reduziert wird. Durch diese Dynamik kritisiert Jelinek nicht nur die Objektivierung der Frau, sondern auch die Art und Weise, in der die Gesellschaft sie auf eine Rolle der Unterordnung und Reproduktion konditioniert.

Die Figur der Medea, die in der griechischen Mythologie eine zentrale Rolle spielt, erscheint im Stück als Symbol des Radikalismus, das die Frau darstellt, die den unterdrückenden Kreislauf von männlicher Gewalt und Reproduktion durchbricht. Die Ermordung ihres Sohnes durch Gerti, den Protagonisten, ist die letzte Geste dieser Revolte. Das Kind, das den „Nachfolger“ des Vaters und damit die Aufrechterhaltung des Zyklus der patriarchalen Gewalt symbolisiert, wird von der Mutter ermordet, um diesen Zyklus zu brechen. Diese Tat ist eine direkte Reaktion auf den Druck einer aufgezwungenen Mutterschaft, in der Frauen nur als Fortpflanzungsmittel gesehen werden. Indem sie das Kind tötet, behauptet Gerti ihre Autonomie und lehnt die Rolle der Mutter ab, indem sie die Auferlegung einer weiblichen Identität, die sich auf die Fortpflanzung und die Aufrechterhaltung der männlichen Gewalt beschränkt, in Frage stellt. Der Tod des Kindes, der symbolisch als Tod des Penis dargestellt wird - mit anderen Worten, die Reproduktion der patriarchalen Macht.

Damit sich für das kleine Mädchen, die Frau das Frauwerden 'vollendet', muß der Wusch nach dem Kind das Verlangen nach dem Penis ersetzen. Die Anziehungskraft der Fortpflanzung wird also alle 'anderen' phallischen Begierden verdrängen. Der Wunsch nach einem Kind vom Vater ersetzt und beseitigt jedes Interesse an anderen sexuellen Beziehungsformen mit dem Vater oder mit dem Vater des Kindes. Es muß so sein, damit die Weiblichkeit 'normal ausfallen' oder sich 'vollenden' kann. Die Frau muß wollen, daß der Penis zum reinen, einfachen Mittel der (Re/Produktion wird - ein Ejakulator - und daß sich seine Verführungskraft auf das Penis-Kind, das Produkt der Kopulation, überträgt. (Irigaray²³ *apud* Biesenbach und Schöblier, 1998, S.44)

Damit untergräbt sie die Freudsche Logik der Mutterschaft und bietet eine radikale Vision des weiblichen Begehrens, die über Empfängnis und Reproduktion hinausgeht.

3.4.2. Marlene Streeruwitz (1950): *Sloan Square*

Marlene Streeruwitz, am 28. Juni 1950 in Baden bei Wien geboren, ist eine österreichische Schriftstellerin.²⁴ Sie studierte Kunstgeschichte und Slawistik in Wien und wurde 1986 durch ihre frühe Arbeit im Radio, am Theater und als Regisseurin bekannt. Ihr erster Roman, *Verführungen*, wurde 1996 veröffentlicht und mit dem Mara-Cassens-Preis ausgezeichnet. Streeruwitz ist bekannt für ihren prägnanten und provokanten Sprachstil, mit dem sie aktuelle Ereignisse und Krisen in Gesellschaft, Politik, Literatur und Kultur direkt anspricht. Anhand von Frauenfiguren kritisiert und analysiert sie die Geschlechterrollen und legt die von Patriarchat, Kapitalismus, Neoliberalismus, Globalisierung und mangelnder Versöhnung mit von Vergangenheit beeinflussten Macht- und Gewaltstrukturen offen. Ihr gesellschaftspolitisches Engagement ist bemerkenswert, und sie identifiziert und kritisiert häufig frauenfeindliche, rassistische, homophobe, nationalistische und faschistische Tendenzen.

Ihre umfangreiche Arbeit umfasst Hörspiele, Theaterstücke, Romane, Essays, Vorträge, Kolumnen, Filmdrehbücher, Collagen und medienübergreifende Projekte. Zu ihren Hörspielen gehören *Der Paravent* (1987) und *Die Preisträgerinnen* (2012), während im Bereich des Theaters Werke wie *Waikiki-Beach* (1992) und *Boccaleone* (1999) zu finden sind. Zu ihren Romanen gehören Titel wie *Partygirl* (2002), *Jessica, 30* (2004) und *Flammenwand* (2019). Streeruwitz nutzt ihre Website als alternative und interaktive Publikationsplattform, auf der sie während der österreichischen Parlamentswahlen und der Präsidentschaftswahl

²³ Luce Irigaray: *Speculum*. S.91.

²⁴ Die Informationen über die Autorin wurden der Website <https://www.onb.ac.at/sammlungen/literaturarchiv/bestaende/personen/streeruwitz-marlene-1950> entnommen.

2016 Fortsetzungsromane veröffentlichte. In ihrer Videoserie *Frag Marlene. Feministische Gebrauchsanleitungen* diskutierte sie gesellschaftspolitische Themen anhand des ÖVP-FPÖ-Regierungsprogramms. Während der ersten Covid-19-Sperre veröffentlichte sie wöchentliche Episoden ihres Romans *So ist die Welt* geworden, in denen sie das Leben ihrer Protagonistin während der Pandemie beschreibt.

In ihrem Stück *Sloane Square* (1993) arbeitet Streeruwitz ebenfalls mit der Figur der Medea und erkundet Mutterschaft und die weibliche Erfahrung von der Zeit. Laut der Autorinnen Biesenbach und Schöblier befasst sich das Stück mit der männlichen Genealogie und dem alltäglichen reproduktiven Leben und fungiert als weibliche *“recherche du temps perdu”* (Biesenbach & Schöblier 1998, S. 33). Medea ist zu einem Bezugspunkt geworden, um die weibliche Zeiterfahrung sowohl in Streeruwitz' als auch in Jelineks Texten nachzuzeichnen.

Streeruwitz nutzt eine scheinbar triviale Situation – die Verspätung eines Zuges in einer U-Bahn-Station –, um tiefgreifende Fragen der weiblichen Identität und der Erinnerung zu untersuchen. Der mechanische Fluss der Zeit wird unterbrochen, wodurch eine Lücke entsteht, die die Figuren dazu bringt, ihre Vergangenheit zu überdenken und längst vergessene Sehnsüchte und Erinnerungen zu enthüllen, insbesondere solche, die mit Mutterschaft und Gewalt zu tun haben. Die Frauen des Stücks beginnen, die Idee des Mythos der „glücklichen Mutterschaft“ zu hinterfragen, die ihr Leben und ihre Identität seit jeher dominiert hat.

Ermöglicht wird diese Kritik durch die Figur der Vagabundin, die als eine Art zeitgenössisches Medea fungiert. Sie steht für die Befreiung von Tabus und das Auftauchen unterdrückter Wünsche, wie der Wunsch nach mütterlicher Aggression und sogar die Fantasie, die eigenen Kinder zu töten, um die traditionelle Rolle der Frau als Mutter zu unterlaufen. Die Zerstückelung von Puppen, eine symbolische Handlung, die von einer der Figuren ausgeführt wird, veranschaulicht den Zusammenbruch dieser aufgezwungenen mütterlichen Identität. Auf diese Weise dekonstruieren die Frauenfiguren nicht nur den Mythos der Mutterschaft, sondern holen auch eine weibliche Erinnerung zurück, die von der Gesellschaft zum Schweigen gebracht und ausgelöscht wurde. Streeruwitz' Stück bietet also einen Raum, in dem das weibliche Unbewusste, das bisher nicht zum Ausdruck kommen durfte, ans Licht gebracht werden kann, was eine Reflexion über die Frustrationen und Wünsche der Frauen, insbesondere in Bezug auf ihre Identität und die Rolle der Mutterschaft, ermöglicht.

3.4.3. Die Rolle der Medea in diesen Werken

Sowohl Marlene Streeruwitz als auch Elfriede Jelinek verwenden die Figur der Medea, um den von der patriarchalischen Gesellschaft auferlegten Mythos der Mutterschaft zu hinterfragen und abzubauen. In *Sloane Square* untergräbt Streeruwitz diesen Mythos, indem sie Frauen zeigt, die angesichts ihrer eigenen Erinnerungen und verdrängten Sehnsüchte beginnen, mit der Idee der Mutterschaft als eine einzigartige und glückliche Berufung zu brechen. Die Figur der Vagabundin, die an Medea erinnert, steht für den Tabubruch und die Wiederkehr einer lange zum Schweigen gebrachten weiblichen Erinnerung, die es den Figuren ermöglicht, ihre dunkelsten Sehnsüchte wie mütterliche Aggression und den Wunsch, die Mutterschaft „rückgängig“ zu machen, zum Ausdruck zu bringen. In *Lust* benutzt Jelinek auch die Medea, um die traditionelle Narrative zu hinterfragen, dass Frauen sich der Mutterschaft als ihrem Schicksal unterwerfen müssen. Im Roman ist Gertis Tötung ihres Sohnes der Ausdruck ihrer Ablehnung des von der patriarchalischen Gesellschaft auferlegten Gewalt- und Reproduktionszyklus'. Das Kind, das für die Kontinuität der männlichen Macht steht, wird beseitigt, um diesen Zyklus zu unterbrechen.

In beiden Werken wird die Mutterschaft nicht als freie Entscheidung gesehen, sondern als gesellschaftlicher Imperativ, der dekonstruiert werden muss, damit die Frauen ihre eigene Identität beanspruchen können, losgelöst von den Zumutungen und der Gewalt des Mythos. Die Radikalität beider Autorinnen besteht darin, dass sie experimentelle und extreme Lösungen vorschlagen, damit sich die Frauen aus einer Rolle befreien können, die sie letztlich einem Schicksal der Unterdrückung und der Aufhebung ihrer Individualität aussetzt.

4. DIE STIMME: EINE ANDERE MEDEA

In diesem Kapitel wird die Diskussion über den Ort der Rede der Figur Medea in der Literatur untersucht, ausgehend von: (i) wer ist Christa Wolf? (Christa Wolf Gesellschaft); (ii) der Neulektüre des Medea-Mythos (Wolf, 1996); (iii) der Ortslosigkeit von Frauen (Biesenbach und Schöbler, 1998); und (iv) dem Ort der Rede von Medea (Euripides; Wolf, 1996). Ziel ist es, zu analysieren, wie die Autorin den Mythos neu liest und wie sie versucht, Medea einen neuen Platz zu geben.

4.1. CHRISTA WOLF (1929-2011)²⁵

Christa Wolf war eine bekannte Schriftstellerin aus der ehemaligen DDR. Geboren wurde Christa Ihlenfeld am 18. März 1929 in Landsberg an der Warthe. Ihre Heimatstadt war Teil des Landes Brandenburg, gehört aber heute zu Polen. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 wurden sie und ihre Familie aus der Region vertrieben, weil sie als Deutsche auf polnischem Gebiet lebten. Die Familie ließ sich daraufhin in Mecklenburg, im Nordosten Deutschlands, nieder. Wolf studierte Literaturwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und an der Universität Leipzig. Nach dem Studium arbeitete sie von 1953 bis 1957 als wissenschaftliche Mitarbeiterin beim Deutschen Schriftstellerverband (DSV) und als Redakteurin. Im Jahr 1951 heiratete sie Gerhard Wolf und nahm seinen Nachnamen an.

Obwohl Christa Wolf eine Anhängerin des Sozialismus war, stand sie den Praktiken und der Führung in der DDR kritisch gegenüber. Sie glaubte an eine Reform des Sozialismus aus einer anderen Perspektive, lehnte die deutsche Wiedervereinigung ab und blieb den sozialistischen Werten bis zu ihrem Lebensende treu. Zu ihrem Werk gehören wegweisende Veröffentlichungen wie *Moskauer Novelle* (1961), *Der geteilte Himmel* (1963), für den sie den Heinrich-Mann-Preis erhielt, und *Nachdenken über Christa T.* (1968). Im Jahr 1983 veröffentlichte sie *Kassandra*, für das sie den Schiller-Gedächtnispreis erhielt, und 1996 *Medea. Stimmen*, um das es in diesem Artikel geht. Christa Wolf war die erste Autorin, die mit dem renommierten Georg-Büchner-Preis ausgezeichnet wurde.

²⁵ Die Informationen über die Autorin wurden den Websites <https://www.britannica.com/biography/Christa-Wolf> und <https://christa-wolf-gesellschaft.de/christa-wolf/biographie/> entnommen.

Kassandra, ein weiteres Werk, das einen Mythos aufgreift, wurde in Brasilien übersetzt und von Estação Liberdade herausgegeben und ist Wolfs bekanntestes Werk in Brasilien. In diesem Buch greift die Autorin die Figur der Cassandra wieder auf, die im XXII. Gesang der Ilias und in Aischylos' *Agamemnon* vorkommt. Inspiriert von einer Reise nach Athen, wo sie Aischylos' *Orestia* las, schuf Wolf einen kraftvollen poetischen Monolog. In dem Werk reflektiert sie persönliche Themen wie ihre Kindheit, die Trennung von ihrem Vater und das Leid, das sie während des Krieges erfahren hat, und verfasst eine zutiefst intime und kritische Erzählung.

4.2. DIE VERSTUMMTE STIMME

Der Roman *Medea. Stimmen* (1996) von Christa Wolf ist eine zeitgenössische Nacherzählung des Medea-Mythos, die die traditionelle Sichtweise der Protagonistin als Kindsmörderin in Frage stellt. Das Werk wird aus mehreren Perspektiven erzählt, u. a. aus der Sicht von Medea, Jason, Kreon, Glauke und anderen Figuren, wodurch eine vielstimmige Erzählung entsteht, die die Ereignisse dekonstruiert und die Dynamik von Macht, Vorurteilen und politischer Manipulation untersucht. Diese Struktur ermöglicht es, die Geschichte in mehrere Ebenen aufzuteilen und aufzuzeigen, wie dominante Erzählungen verzerrt werden können, um politischen Interessen zu dienen.

4.3. DIE STRUKTUR DES ROMANS

Der Roman ist in elf kurze Kapitel unterteilt, die jeweils von einer anderen Stimme erzählt werden. Die Stimmen, die sie erzählen, sind: Medea, Kolcherin und Tochter des Königs Aietes und der Idya; Jason, Argonaut und Schiffsführer der Argo; Agameda, Kolcherin und Vormalige Medeas Schülerin; Akamas, Korinther und erster Astronom des Königs Kreon; Leukon, Korinther und zweiter Astronom des Königs Kreon; und Glauke, Korintherin und Tochter des Königs Kreon und der Merope. Die fünf werden von der Autorin als "Die Stimmen" bezeichnet, im Gegensatz zu den anderen Figuren, die in dem Werk vorkommen, wie Medeas Kinder mit Jason oder die Könige von Korinth. Jedes Kapitel bietet einen einzigartigen Einblick in die Ereignisse und die Figuren und enthüllt nach und nach die Intrigen, die zu Medeas Dämonisierung führten.

Im gesamten Roman werden Feminismus, Fremdenfeindlichkeit, soziale Ausgrenzung und historische Manipulationen eingehend behandelt. Medea wird als tragische und

widerständige Figur dargestellt, deren Ablehnung der patriarchalischen Normen und Unterwerfung sie zur Zielscheibe von Hass und Angst macht. Durch die innovative Struktur und kraftvolle Sprache interpretiert Wolf in *Medea: Stimmen* nicht nur den Mythos neu, sondern übt auch eine scharfe Kritik an den sozialen Ungerechtigkeiten und Mechanismen der Ausgrenzung, die auch heute noch relevant sind.

Aus der Sicht der Medea sehen wir eine starke, ethische Frau, deren Weisheit und ungewöhnliche Praktiken mit den patriarchalischen Normen von Korinth in Konflikt geraten. Andere Stimmen, wie die von Jason, entlarven seinen Opportunismus und die Fragilität seiner Rechtfertigungen für den Verrat an Medea. Kreon und Glauke enthüllen die Ausgrenzungsmechanismen und die Heuchelei der korinthischen Eliten, die Medea zum Sündenbock machen, um ihre eigenen Verbrechen zu vertuschen, wie den Mord an Ifinoe, Kreons Tochter.

Das erste Kapitel ist ein Monolog Medeas, die gerade aus dem Palast des Königs Kreon in Korinth verbannt wurde und in einer Lehmhütte am Stadtrand lebt. Aus ihrer ehemals angesehenen Stellung vertrieben, leidet sie unter krankheitsbedingten Fieberschüben, in denen sie ihre Vergangenheit wiedererlebt und in ihrer Phantasie mit ihrer Mutter spricht. Als Tochter des Königs Aietes von Kolchis erinnert sich Medea an ihr früheres Leben in ihrer Heimat, wo sie als Heilerin und Priesterin angesehen war. Als der Argonaut Jason auf der Suche nach dem Goldenen Vlies nach Kolchis kam, half sie ihm und floh mit ihm nach Korinth. In ihrem Monolog deutet Medea an, dass sie Kolchis nicht nur aus Liebe zu Jason, sondern auch aus anderen Gründen verlassen hat. Sie erinnert sich an den Mord an ihrem Bruder, für den sie angeklagt wurde, obwohl sie behauptet, dass der wahre Täter ihr Vater war. In Korinth wird sie als gefährliche Fremde angesehen, deren Anwesenheit die patriarchalischen Werte der Stadt in Frage stellt. Ihre Erinnerungen und Reflexionen enthüllen die Schichten von Schmerz, Schuld und Ablehnung, die ihr Leben geprägt haben.

Im nächsten Kapitel folgt ein Monolog in der Stimme Jasons, der seine Sicht der Situation Medeas in Korinth schildert und dabei seine privilegierte Stellung als Protegé des Königs Kreon betont. Er erkennt, dass die Anschuldigungen gegen Medea von Akamas, dem einflussreichen königlichen Berater und Astronomen, grundlos waren, beschließt aber, nicht einzugreifen. Jason erinnert sich an seine Ankunft in Kolchis, wo Medea ihm mit ihren Kräften zur Eroberung des Goldenen Vlieses verhalf, obwohl sie dadurch zu Unrecht des Mordes an seinem Bruder Absyrtos verdächtigt wurde. Obwohl Jason von ihrer Unschuld wusste, nahm er sie mit, um sie vor einem ungünstigen Prozess zu bewahren. In Korinth gilt

Medea als gefährliche Fremde, deren furchtlose und unkonventionelle Persönlichkeit Misstrauen hervorruft, auch wenn sie als Heilerin auftritt. Hin- und hergerissen zwischen seiner Loyalität gegenüber der königlichen Familie und seiner Beziehung zu Medea, gibt Jason zu, dass seine Position in Korinth wichtiger ist, und erkennt, dass er Medea nicht helfen kann, ihrer Ausgrenzung zu entkommen.

Im dritten Kapitel berichtet Agameda von einer ehemaligen Schülerin Medeas, ebenfalls aus Kolchis, die ihren tiefen Hass auf Medea und ihren Wunsch, sie zu vernichten, offenbart. Agameda verbreitete das Gerücht, Medea habe ihren Bruder Absyrtos ermordet, und in Korinth assimilierte sie sich völlig, heiratete Presbon und schloss ein Bündnis mit Akamas, dem Berater des Königs. Agamedas Groll gegen Medea entstand in ihrer Kindheit, als Medea es versäumte, Agamedas Mutter vor einer Krankheit zu retten, obwohl sie sie später als Schülerin aufnahm und zur Heilerin ausbildete. Um Medea zu belasten, beschuldigt Agameda sie, die Königin auszuspionieren, und behauptet, sie habe die Gebeine der Kinder entdeckt, die in einer Höhle im Palast versteckt waren. Da dies jedoch ein Staatsgeheimnis ist, greift Akamas zu einem anderen Vorwurf: dem angeblichen Brudermord an Absyrtos. Er verbreitet die Geschichte und beschuldigt Medea am korinthischen Hof, während Agameda ängstlich auf ihre Bestrafung und mögliche Ausweisung aus der Stadt wartet.

Im vierten Kapitel kehren wir zu Medea in einem zweiten Monolog zurück, in dem sie über die Anschuldigungen gegen sie nachdenkt und verzweifelt die Geschichte der Ermordung ihres Bruders Absyrtos aufgreift. In Kolchis war die Regentschaft traditionell auf 14 Jahre begrenzt, aber ihr Vater Aietes weigerte sich, abzutreten, obwohl Absyrtos und andere unzufrieden waren. Symbolisch übergab er den Thron für einen Tag an seinen Sohn, nur um ihn ermorden zu lassen und seine Macht zu erhalten. Medea zieht eine Parallele zu Korinth, wo die Gebeine der Kinder, die sie in der Höhle findet, Ifinoe gehören, der ältesten Tochter von Kreon und Merope, die ebenfalls ermordet wurde, weil sie versucht hatte, einen politischen Wandel herbeizuführen. Als Medea erkennt, dass sie einem unterdrückerischen System entkommen ist, um in ein anderes, ebenso korruptes zu geraten, versinkt sie in Verzweiflung und Ohnmacht.

Im nächsten Kapitel ist Akamas, der einflussreiche königliche Berater und erste Astronom von Korinth, die wahre Macht hinter dem Thron. Obwohl er Kreon verachtet, gilt seine Loyalität der Stadt Korinth und deren Interessen. Zunächst fasziniert von Medeas Intelligenz beschließt Akamas, dass sie beseitigt werden muss, um Jasons Heirat mit Glauke und die Thronfolge zu sichern. Da er weiß, dass Medea hinter das Geheimnis der Gebeine von Ifinoe gekommen ist, sieht er in ihr eine Bedrohung. Obwohl sie im Exil friedlich leben

könnte, zwingt ihre trotzige Haltung Akamas dazu, seine Bemühungen zu verstärken, sie zu beseitigen und Korinth zu schützen.

Im sechsten Kapitel leidet Glauke, die Tochter von Kreon und Merope, an Epilepsie und geringem Selbstwertgefühl und glaubt, für die Pest in Korinth verantwortlich zu sein. Zunächst vertraut sie sich Medea an, die ihren Zustand zu behandeln versucht und ihr hilft, Traumata wie die Entführung ihrer Schwester zu verarbeiten. Die Behandlung führt zu einem deutlichen Rückgang ihrer Anfälle, doch gleichzeitig verliebt sich Glauke in Medeas Ehemann Jason. Als er erfährt, dass Medea den Bildhauer Oistros liebt, sieht Glauke darin eine Chance, Jason für sich zu gewinnen. Als sich jedoch die Anschuldigungen gegen Medea verbreiten, verbietet Kreon jeglichen Kontakt zwischen den beiden, und Glauke glaubt unter dem Einfluss von Agameda und Akamas den Anschuldigungen und schämt sich, Medea vertraut zu haben.

Im siebten Kapitel, dem ersten Monolog von Leukon, dem zweiten Astronomen des Königshauses und engen Freund Medeas, enthüllt er sein Wissen über die Lügen, die Akamas verbreitet hat, um sie zu belasten und Kreons Regierung zu schützen. Obwohl Leukon die Wahrheit kennt, wagt er nicht, sie auszusprechen, weil er um seine Sicherheit fürchtet. Er denkt darüber nach, wie die Verleumdungen des Akamas die Menschen dazu gebracht haben, Medea für Katastrophen wie das Erdbeben und die Pest in Korinth verantwortlich zu machen. Leukon ist verzweifelt über die Situation, fürchtet um seine Freundin und ist überrascht von Medeas Gelassenheit angesichts der Anschuldigungen.

Im dritten Monolog, dem achten Kapitel, erinnert sich Medea, nun in einer Gefängniszelle, an ihre Gefangennahme während eines Frühlingsfestes. Trotz Leukons Warnungen nahm Medea an dem Fest teil, das in Panik ausbrach, nachdem ein heiliger Baum im Wald gefällt worden war. Wütend griffen die Frauen an und kastrierten den verantwortlichen Mann. Medea wurde schließlich für die Gewalttat verantwortlich gemacht, verhaftet und erneut Opfer korinthischer Anschuldigungen und Anfeindungen.

In Jasons zweitem Monolog, während des Prozesses gegen Medea, sinniert er über die Unausweichlichkeit des Urteils, das Kreon bereits gefällt hat und das er nur noch beseitigen will. Jason erinnert sich an sein letztes Gespräch mit Medea, in dem sie ihn einen Feigling nannte, ihn mit den wahren Verrätern gleichsetzte und zugab, Oistros zu lieben. Verärgert über ihr Geständnis stimmt Jason für Medeas Verbannung und plant, seine Kinder in Korinth zu behalten, damit sie bei ihm im Palast aufwachsen können.

Im zweiten Monolog des noch verzweifelteren Leukon wird er mit einer Reihe von Tragödien konfrontiert. Glauke begeht Selbstmord, aber Medea wird zu Unrecht beschuldigt, für seinen Tod verantwortlich zu sein. Die Kinder von Medea und Jason werden gesteinigt und Jason, der Glauke nicht heiraten kann, lebt fortan isoliert auf seinem Schiff. Akamas baut seine Macht weiter aus, während der machtlose Leukos fürchtet, für seine Freundschaft mit Medea bestraft zu werden und die Ereignisse nicht aufhalten kann.

Der letzte Monolog des Romans spielt viele Jahre später, als Medea im Exil erfährt, dass in Korinth die falsche Geschichte verbreitet wird, sie habe ihre eigenen Kinder getötet. Die Legende von der Kindermörderin hält sich hartnäckig, denn Akamas hat alle sieben Jahre ein Gedenkjahr für Medeas angebliche Verbrechen eingeführt. Im Exil in einer Höhle gefangen, verflucht Medea diejenigen, die sie verraten und gequält haben, und lebt mit der Last der falschen Anschuldigungen und dem Schmerz der Einsamkeit.

4.2.1. Die Überschriften der Kapiteln

Jedem Kapitel ist ein Zitat vorangestellt, das den folgenden Text einleitet. Außerdem gibt es ein Vorwort, in dem die Stimmen und Figuren des Romans vorgestellt werden. Die Überschrift vom Buch stammt von Elisabeth Lenk. Die anderen Zitate stammen von verschiedenen Autoren: Seneca, Platon, Euripides, Cato, Ingeborg Bachmann, René Girard, Dietmar Kamper und Adriana Cavarero. Das verleiht der Geschichte einen zeitlosen Charakter. Die Bedeutung der Ereignisse, die ihren Ursprung in der Antike haben, wird so in die Gegenwart transportiert. Die Zitate von Seneca und Euripides stammen aus deren Medea-Werken. Die Bedeutung des Geschehens, das seinen Ursprung in der Antike hat, wird so in die Gegenwart transportiert. Sehen wir beispielsweise folgende Überschrift:

Alles, was ich begangen habe bis jetzt,
nenne ich Liebeswerk...
Medea bin ich jetzt,
gewachsen ist meine Natur durch Leiden.
(Seneca *apud* Wolf, 1996, S.11)

In diesem Beispiel, das dem ersten Kapitel, dem ersten Monolog Medeas, vorangestellt ist, wird der Gedanke vermittelt, dass sie durch die Arbeit der Liebe zu Medea geworden ist, oder besser gesagt, dass sie sich aufgrund der Arbeit der Liebe nun mit dem Leiden auseinandersetzt.

Er hat mir meine Güter genommen.

Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Freuenkönnen,
 mein Mitleiden, Helfenkönnen, meine Animalität,
 mein Strahlen, er hat jedes einzelne Aufkommen
 von all dem ausgetreten, bis es nicht mehr aufgekommen
 ist. Aber warum tut das jemand, das versteh ich nicht...
 (Bachmann *apud* Wolf, 1996, S.137)

Dieses geht dem Kapitel über Glauke voraus und vermittelt eine Ahnung von Melancholie, vielleicht über das, was der Figur selbst bevorsteht. Die Überschriftenspiegeln im Text die Stimmung des Kapitels wider oder gehen ihr voraus, die Position Medeas, die Macht des Mythos, die Art und Weise, wie Medea Räume und Gerüchte besetzt.

4.4. DIE ORTLOSIGKEIT DER FRAU

Christa Wolf legt eine radikale Neuinterpretation des Medea-Mythos vor und stellt die traditionellen Versionen in Frage, insbesondere die von Euripides, die Medea von einer göttlichen und mächtigen Figur in eine sterbliche Frau verwandelt, die sich der Liebe Jasons unterwirft. Der Text von Wolf ist introspektiv, reich an Symbolik und psychologisch dicht, indem er in die tiefsten Gefühle und Gedanken der einzelnen Figuren eindringt. Dieser Ansatz vermenschlicht nicht nur Medea, sondern entmystifiziert auch den traditionellen Mythos und zeigt, wie sie zu Unrecht von einer Gesellschaft verurteilt wurde, die autonome und fremde Frauen fürchtet. Die Vielstimmigkeit des Romans schafft auch einen Kontrast zwischen den individuellen Wahrnehmungen und den Tatsachen und unterstreicht die Idee, dass die Wahrheit oft durch offizielle Erzählungen manipuliert wird. In Euripides' Version wird Medea, ursprünglich die Enkelin des Gottes Helios, säkularisiert und aus der himmlischen Welt in die Welt der Sterblichen versetzt. Dieser Übergang in die Welt der Menschen gibt ihr jedoch keinen eigenen Platz, da sie durch ihre Beziehung zu Jason definiert und begrenzt ist. Ihre Identität dreht sich nach Euripides und der nachfolgenden Tradition um ihre Treue zu ihrem Ehemann; ihr Unglück wird als Folge ihrer enttäuschten Liebe zu ihm gesehen und gipfelt im Kindermord als Racheakt.

Wolf unterläuft mit ihrer Neuinterpretation des Mythos diese patriarchalische Perspektive. In Wolfs Version verlässt Medea ihre Heimat nicht aus Liebe zu Jason, sondern aus viel tieferen und politischen Gründen:

Ich bin mit Jason gegangen, weil ich in diesem verlorenen, verdorbenen Kolchis nicht bleiben konnte. Es war eine Flucht. Nun habe ich den gleichen Zug von Anmaßung und Furcht, den unser Vater Aietes zuletzt zeigte, im Gesicht des Königs

Kreon von Korinth gesehen. Unser Vater konnte mir nicht in die Augen blicken bei den Totenritualen für dich, seinen geopferten Sohn. (Wolf, 1996, K.4. S.96)

Sie flieht aus Kolchis nicht aus romantischer Leidenschaft, sondern weil sie nicht in einem korrupten Land leben kann, in dem ihr Vater, der König, einen Mord begangen hat, um seine Macht zu sichern. Für Medea ist Jason nicht das Ziel ihrer Flucht, sondern eher eine Gelegenheit, die sich auf dem Weg bietet, ein Mittel, um einer bedrückenden Situation zu entkommen. Diese komplexere Sichtweise ihrer Motivation wird jedoch von den anderen Figuren und der Gesellschaft im Allgemeinen verzerrt, die ihre Entscheidung als eine von Liebe getriebene Tat interpretieren. Medea denkt unbewusst an die Erzählung, dass sie mit Jason aus Liebe zu ihm geflohen ist.

Ich staunte, auch über mich. Er kann mir immer noch weh tun, Mutter, das muß aufhören. Dabei hätte mir klar sein müssen, daß auch er sich nur einen einzigen Grund dafür denken konnte, daß ich ihm gegen den eigenen Vater half: Ich mußte ihm, Jason, unrettbar verfallen sein. So sehen sie es alle, die Korinther sowieso; für die erklärt und entschuldigt die Liebe der Frauen zu einem Mann alles. Aber auch unsere Kolcher, die mit mir gegangen sind, haben in Jason und mir von Anfang an ein Paar gesehen, es will ihnen nicht in den Schädel, daß ich in meines Vaters Haus nicht mit einem Mann schlafen konnte, der ihn betrog. (Wolf, 1996, K.1. S.25)

So wird Medea wieder einmal auf die einfache Rolle einer unterwürfigen Frau reduziert, deren Identität durch ihre Beziehung zu einem Mann definiert wird.

Wolfs Kritik geht über eine einfache Neuformulierung von Medeas Geschichte hinaus; sie reflektiert darüber, wie Frauen historisch dargestellt wurden und wie ihre Subjektivität durch patriarchalische Strukturen verleugnet und geformt wurde. Im traditionellen Mythos wird alles, was Medea tut, durch ihre Gefühle und ihre Hingabe an Jason erklärt. Dies schließt sogar den Akt des Kindermordes ein, der in der klassischen Version als verzweifelte und rachsüchtige Reaktion auf Jasons Verrat gesehen wird:

Zum Tod verwundet, Beste: hin bin ich; mir ist
Des Lebens Reiz verschwunden und der Tod ersehnt.
Er, der – ach, leider seh ich's ein! – mein alles war,
Mein Gatte, hat als schlimmster Mann sich mir bewährt.
Von allem, was auf Erden Seel und Leben hat,
Die allerärmsten Wesen sind wir Frauen doch.
Wettstreit des Geldes erstlich muß den Gatten uns
Erkaufen, dem als Herren unser Leib sodann
Gehört; und dies ist übler als das Übel selbst!
Dabei ist großes Wagnis, ob er bieder ist,
Ob böse: denn unrühmlich ist dem Weibe stets
Die Scheidung, und verschmähn den Bräutigam darf sie nicht.
Gekommen dann zu ungewohnter Sitt und Sinn,
Erraten muß sie, nicht vom Hause her belehrt,

Wie eben ihres Ehgemahles Wesen sei.
 Wenn nun dies alles glücklich ihr vonstatten geht
 Und ihr Verlobter froh mit ihr im Bunde lebt,
 Dann ist ihr Leben neidenswert – sonst besser tot!
 Der Mann, wenn's ihm, daheim zu sein, verleidet ist,
 Er findet auswärts, was des Herzens Ärger stillt,
 Bei einem Freund, in altersgleicher Männer Kreis;
 Wir aber müssen nach des einen Launen sehn.
 Sie sprechen wohl, wir leben frei von Fährlichkeit
 Im Zimmer, während sie bestehn den Schlachtenkampf –
 Und denken töricht: wollt ich dreimal lieber doch
 In Schlachten stehen, als gebären einmal nur! –
 Doch dein Verhältnis, meinem ist's mitnichten gleich:
 Du hast doch Heimat, hast Verwandte und Vaterhaus,
 Genuß des Lebens, einen Kreis von Freundinnen.
 Ich bin verlassen, ohne Heimat, bin verhöhnt
 Vom Manne, der aus fremdem Land mich weggeraubt,
 Hab weder Mutter weder Bruder weder Freund,
 Um wegzuziehen, fort von diesem Ungemach!
 Drum nur das eine wünsch ich mir von euch gewährt:
 Wenn wo ein Mittel, wenn ein Weg sich mir entdeckt,
 Für dieses Unrecht meinen Mann zu züchtigen
 Und, der die Tochter ihm vermählet, samt der Braut,
 Dann schweigt!
 (Euripides, V. 255-263)²⁶

In diesem Auszug aus dem Stück von Euripides wird die Unzufriedenheit von Medea und der Beginn ihrer Rache deutlich. Für Wolf spiegelt diese Vision von Medea als einer Frau, die ausschließlich von Liebe und Schmerz getrieben wird, eine soziale Konstruktion wider, die die weibliche Freiheit und Handlungsfähigkeit einschränkt und Frauen zu „Macherinnen der Liebe“ macht, zu einer Figur, die nur in Beziehung zu Männern existiert.

Wolfs Medea ist eine komplexere Figur, deren Handlungen und Entscheidungen durch ihre Suche nach Freiheit und ihrer eigenen Identität motiviert sind. Sie stellt die traditionelle Auffassung in Frage, dass die Liebe die wichtigste Triebfeder für das Handeln einer Frau sein sollte, und fordert so die Vorstellung heraus, dass alle ihre Entscheidungen als Spiegelbild ihrer Beziehung zu einem Mann zu sehen sind. Diese Sichtweise wird auch dadurch verstärkt, dass die Gesellschaft um Medea herum (einschließlich Jason) dazu neigt, ihre Handlungen durch die Brille der romantischen Liebe zu interpretieren – eine reduzierte und patriarchalische Sichtweise, die die Tiefe und Autonomie der Frau nicht anerkennt.

²⁶ Alle Exzerpte von Euripides' Medea aus der Webseite <http://www.zeno.org/Literatur/M/Euripides/Trag%C3%B6dien/Medea>.

Auf der Grundlage dieser Überlegungen schreibt Wolf den Medea-Mythos nicht radikal neu, sondern stellt ihn in einen neuen Kontext, der es erlaubt, den Mythos kritisch zu überprüfen und zu reflektieren. Sie schlägt vor, den Mythos als ideologische Konstruktion zu lesen, als etwas, das nicht absolut oder unveränderlich ist, sondern dekonstruiert und im Lichte eines neuen Verständnisses von Weiblichkeit und weiblicher Subjektivität neu bewertet werden kann.

Es geht ihr mit der Umdeutung der Medea-Sage darum, zum einen von der Ausgrenzung des Weiblichen seit dem Beginn unserer Kulturgeschichte zu erzählen und zum anderen „einen Gegen-Entwurf an den Wurzeln dieser in die Irre gehenden Kultur“²⁷ anzudeuten, der sich auf eben dieses unterdrückte und verdrängte Potential der Weiblichkeit stützt. Dafür muß Wolf Weiblichkeit, wie sie von sich aus sein könnte, erst einmal sichtbar machen, sie muß die der Frau in Geschichte und Mythos verweigerte eigene Subjektivität entwerfen. Sie versucht dieses, ähnlich wie schon in ihrer Erzählung *Kassandra?* durch eine Historisierung des Mythos, d.h. durch eine Rückführung der Medea-Figur „aus dem Mythos in die (gedachten) sozialen und historischen Koordinaten“²⁸ der Anfänge unserer Kultur. (Biesenbach und Schößler, 1998, S. 47)

An dieser Stelle sei daran erinnert, wie die Figur der Medea nach dem Stück verändert wurde, wie im Abschnitt über die Ikonographie analysiert wurde. Euripides hat sie wieder als Kindsmörderin verewigt. Das Hauptziel besteht darin, eine neue Perspektive auf diese Figur zu eröffnen. Wolfs Neuinterpretation zielt darauf ab, Medea zu retten und sie von der Kindermörderin und Mörderin zu einer Figur zu machen, die die männlichen Machtstrukturen herausfordert. Natürlich wirft sie auch ihre eigenen politischen Fragen auf und schafft mit ihrer neuen Version der Medea sogar einen Raum des Widerstands. Die Ortlosigkeit der Frau ist die Beziehung der Erfüllung, ein neuer Punkt weiblicher Autonomie, indem sie versucht, sich selbst zu Medea zu machen, sich ihren eigenen Raum zu schaffen, sich neu zu erfinden.

4.5. DER ORT DER REDE VON WOLFS MEDEA

Medea in der Tragödie von Euripides ist eine Frau, die am Rande der gesellschaftlichen Konventionen des antiken Griechenlands steht und keine Unterstützung und Solidarität erfährt, insbesondere nicht von den Männern in ihrer Umgebung. Der Verrat durch Jason, der beschließt, Glauke, die Tochter des Königs Kreon, zu heiraten, bringt sie in eine äußerst verletzte Lage. In diesem Kontext ist Medea nicht nur eine Ehefrau, sondern

²⁷ Christa Wolf: *Lesen und Schreiben*, S.315.

²⁸ Christa Wolf: *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*, S.129.

auch eine Fremde, deren Rechte und Mitspracherechte eingeschränkt sind, was sie in ihrem Schmerz noch mehr isoliert. Von diesem Moment an ist ihre Erfahrung durch eine fast vollständige Delegitimierung gekennzeichnet, da ihre Identität an ihren Status als Frau und Ausländerin gebunden ist, Kategorien, die sie zu einer leichten Zielscheibe für Ablehnung und Unterdrückung machen.

In ihrem Kampf gegen die Ungerechtigkeit zeigt Medea ein tiefes Gefühl des Verrats, nicht nur durch ihren Mann, sondern auch durch die Gesellschaft, die sie zum Schweigen bringt. Sie wird auf die unterwürfige Rolle reduziert, die von jeder Ehefrau erwartet wird, und wenn sie zurückgewiesen wird, reagiert sie mit Wut und Verzweiflung und verwandelt ihren Schmerz in Rache²⁹. Medea weigert sich, die Passivität zu akzeptieren, die die Gesellschaft den Frauen auferlegt; sie weigert sich, die fügsame und gehorsame Figur zu sein, und fordert die traditionelle weibliche Passivität heraus, wenn auch mit gewalttätigen Mitteln. Wie die Verse 364-373 zeigen:

Unglück umgibt mich überall, wer leugnet es?
 Doch also wird's nicht enden, glaubt das nimmermehr!
 Noch drohen Kämpfe diesem neuvermählten Paar
 Und ihren Anverwandten nicht geringe Pein.
 Du meinst, ich hätte je geschmeichelt diesem Mann
 Und keinen Vorteil, keinen Trug dabei erzielt?
 Nicht angeredet hätt ich ihn, nicht angerührt!
 Und er, so völlig blinden Sinnes und betört,
 Er konnte, wenn er rasch mich trieb zum Land hinaus,
 Vereiteln meine Pläne – und jetzo läßt er mich
 Noch diesen Tag hier, wo ich meiner Feinde drei
 Zu Leichen wandle, Vater, Braut und Bräutigam!
 (Euripides, V. 364-373)

Dies zeigt, wie intelligent und wortgewandt Medea ist, was auch als manipulativ und grausam³⁰ angesehen werden kann. Ihre für viele unvorstellbare Entscheidung, ihre eigenen Kinder zu töten, ist der Höhepunkt einer Verzweiflungstat, die aus dem Schmerz heraus entsteht, als Objekt behandelt zu werden. Ihre Tat kann auch als Demonstration gegen die sie umgebenden patriarchalischen und fremdenfeindlichen Strukturen gesehen werden. Als Ausländerin wird Medea bereits in Korinth ausgegrenzt und von den anderen mit Misstrauen und Verachtung betrachtet. Ihre Herkunft qualifiziert sie nicht als legitimen Teil der Stadt und ihr Schmerz wird von der lokalen Gesellschaft ignoriert. Der Mann, den sie liebte und dem sie

²⁹ Wie in dem Zitat von Euripides in Abschnitt 4.3. Die Ortlosigkeit der Frau.

³⁰ Die Vorschläge: Die erste, *Medea* von Lars von Trier und der Artikel *La Medea de Lars von Trier* von Iratxe Fresneda Delgado. Und die zweite, *Medea* von Pier Paolo Pasolini und der Artikel *Medea von Pier Paolo Pasolini* vom derselben Autorin.

zu gesellschaftlichem Ansehen verhalf, verlässt sie auf der Suche nach einer besseren Stellung, was Medeas Gefühl, dass ihr Leben wertlos ist, noch verstärkt. Sie beschließt, ihre Ausgrenzung durch radikale Maßnahmen rückgängig zu machen und versucht, die Machtverhältnisse neu zu ordnen.

Während ihrer Reise baut Medea ihre Identität unabhängig von gesellschaftlicher Anerkennung auf und wird zu einer Figur, die sowohl weibliche als auch gesellschaftliche Erwartungen in Frage stellt. Ihre Vielschichtigkeit geht über die bloße Darstellung von Rache oder Grausamkeit hinaus und bietet eine Reflexion über die Grenzen menschlicher Würde, wenn diese verletzt wird. Ihre Geschichte stellt Rollen- und Machtverhältnisse in Frage und kritisiert Normen, die den Wert von Menschen nach Geschlecht, Herkunft und gesellschaftlicher Nützlichkeit bestimmen. In ihrer Tragödie zeigt Medea, wie weit eine Frau gehen kann, wenn sie ihrer Menschlichkeit beraubt und gezwungen wird, in einem Kontext zu handeln, der ihr jede Möglichkeit der Erlösung verwehrt.

Ich könnte wohl auch deinen Worten mancherlei,
O Freund, erwidern! Aber eile nicht so sehr;
Erzähle, wie sie starben. Doppelt wirst du mich
Ergötzen, wenn ihr Todesleiden schmerzlich war.
(Euripides, V.1132-1135)

Ein Beispiel für ihre Absichten ist das Fehlen von Gewissensbissen bei all ihren Entscheidungen, im Gegensatz zu den Wegen, die andere Tragödienfiguren einschlagen, die ihr Schicksal nicht kennen und am Ende Opfer ihrer Prophezeiungen werden. Die Medea des Euripides geht ihren eigenen Weg und kommt, wie wir gesehen haben, mit dem Leben davon.

Christa Wolfs Medea hingegen lebt in einem neuen Kontext, in dem die sozialen, politischen und emotionalen Fragen des 20. Jahrhunderts mitschwingen. Wolf interpretiert Medea nicht nur als Rachefigur, sondern als Frau im Prozess der Selbstfindung, die vor dem Dilemma steht, wie sie sich gegenüber einer patriarchalischen Gesellschaft verhalten soll, die sie zu einem bloßen Objekt des Handels und der Bequemlichkeit herabstuft. Die Autorin stellt die innere Spannung Medeas heraus, die zwischen der Liebe zu ihren Kindern und dem Bedürfnis, gegen das erlittene Unrecht zu kämpfen, hin- und hergerissen ist.

Hast du gewußt, daß man sich nach einem Baum sehnen kann, Mutter, ich war ein Kind, fast ein Kind, ich hatte zum erstenmal geblutet, aber ich war doch nicht deswegen krank, du hast doch nicht deswegen bei mir gegessen und mir die Zeit vertrieben, den Kräuterumschlag auf Brust und Stirn gewechselt, mir meine Hände dicht vor die Augen gehalten und mir die Linien in den Handflächen gezeigt, zuerst die linke, dann die rechte, wie verschieden, du hast mich gelehrt, sie zu lesen, oft habe ich mich ihrer Botschaft entzogen, habe die Hände zu Fäusten geballt, habe sie

ineinander verschlungen, habe sie auf Wunden gelegt, habe sie zu der Göttin aufgehoben, habe das Wasser vom Brunnen getragen, das Leinen mit unseren Mustern gewebt, habe sie in den warmen Haaren der Kinder vergraben. Einmal, Mutter, in einer anderen Zeit, habe ich mit meinen beiden Händen zum Abschied deinen Kopf umspannt, seine Form ist als Abdruck in meinen Handflächen geblieben, auch Hände haben ein Gedächtnis. Jeden Flecken von Jasons Körper haben diese Hände abgetastet, erst heute Nacht, aber ist denn jetzt Morgen, und welcher Tag. (Wolf, 1996, K.1. S.12-13)

Wolfs Medea ist mehr als eine Frau des Verrats und der Rache, sie ist eine zutiefst verletzte Frau, der alles entnommen wurde, was ihr etwas bedeutete. Jasons Entscheidung, Glauke zu heiraten, ist nicht nur ein Verzicht auf Liebe, sondern auch ein Symbol für die männliche Macht über das Schicksal von Frauen, die oft für politische und persönliche Interessen benutzt und ausgebeutet werden.

Ich hätte meine Kinder umgebracht. Ich, Medea, hätte mich an dem ungetreuen Jason rächen wollen. Wer soll das glauben, fragte ich. Arinna sagte: Alle. Auch Jason? Der hat nichts mehr zu sagen. Aber die Kolcher? Die sind alle tot, bis auf die Frauen in den Bergen, und die sind verwildert. (Wolf, 1996, K.11. S.216-217)

Die verratene Medea sucht nicht nur Rache, sondern auch die Wiedererlangung ihrer Autonomie und Identität, die von den Männern um sie herum entwertet wurden. In ihrer Einsamkeit reflektiert sie über den Sinn ihres Daseins und die Last der Zurückweisung durch ihre Geliebten. Wolfs Neuinterpretation versetzt Medea in einen schmerzhaften Prozess der Suche nach der Wahrheit über ihr eigenes Wesen, in dem der Mord an ihren Kindern nicht im Licht der Öffentlichkeit gesehen wird. Im Stück ist der Tod von Medeas Kindern ein politischer Akt, der sie belasten soll und zu politischen Intrigen und Machtmanipulationen am korinthischen Hof führt. Im Gegensatz zu Euripides' Medea, die aus einem wütenden Rachedurst heraus handelt, ist sich Wolfs Medea ihrer Tragödie und ihrer Entscheidungen bewusster und wird zu einer introspektiven und komplexen Figur. Sie sieht sich nicht nur als Opfer der Umstände, sondern auch als jemand, der in ihrem Streben nach Gerechtigkeit gezwungen ist, sich mit ihren eigenen Fehlern und Grenzen auseinanderzusetzen.

Dabei ist es kein Zufall, daß Wolf ihren Versuch, eine weibliche Subjektivität zu enthüllen, die sich nicht einfach durch patriarchalische Zuschreibungen ergibt, gerade an der mythischen Figur der Medea erprobt, deren historischer Ort in der konfliktreichen *Übergangszeit vom Matriarchat zum Patriarchat* liegt. Denn wenn es stimmt, wie Wolf meint, daß die komplizenhafte Herrschaft von Patriarchat und Zweckrationalität ein in sich schlüssiges und damit geschlossenes Denk- und Gesellschaftssystem bildet, kann das Weibliche als verdrängte lebendig-leibliche Grundlage dieses Systems nur an dessen historischen Rändern erscheinen, dort, wo den genannten Strukturen keine absolute Herrschaft zukommt. Das bedeutet, daß

sich weibliche Subjektivität eigentlich nur in Übergangszeiten auffinden läßt, in der Zeit der Entstehung der patriarchalen Gesellschaft und der Zeit ihrer Auflösung. Die erste ist die Zeit Medeas und die zweite - wenn wir optimistisch sind - die Gegenwart. (Biesenbach und Schößler, 1998, S.47-48, unsere Hervorhebung)

Durch diese neue Perspektive bringt Wolf das Publikum nicht nur dazu, die Gesellschaft zu kritisieren, die Medea entfremdet, sondern auch dazu, über die Machtstrukturen nachzudenken, die Frauen weiterhin unterdrücken. Medea stellt die gesellschaftlichen Konventionen ihrer Zeit in Frage und wird zu einer Metapher für Frauen, die im Laufe der Geschichte gezwungen waren, um ihre Würde in einer Welt zu kämpfen, die sie zu Objekten der Begierde oder der Rache reduziert. Wolfs Medea geht über die mythische Figur hinaus und wird zu einem Symbol für den Kampf³¹ um die Autonomie und die Stimme der Frauen in einer Gesellschaft, die sie entmenschlicht.

Im Gegensatz zu Euripides' Medea, die äußerst manipulativ und klug ist, aber als grausam gilt, weil sie eine Machtposition untergräbt und ausnutzt, kann Wolfs Medea nicht sprechen. Eine Frau, die etwas Schreckliches tut und schuldig ist, aber Jasons Verhalten wird nicht in Frage gestellt. Indem Wolf Medea von ihren Verbrechen freispricht und Gerüchte über ihre Schuld in Umlauf bringt, beseitigt sie Medeas Schuld am Tod ihrer Kinder. Man könnte meinen, dass sie Medea ihrer Klugheit und Eloquenz beraubt, aber im Gegenteil versucht sie, ihr grausames Bild und das Bild einer Kindermörderin zu beseitigen, auch wenn die Gerüchte in ihrem Werk weiterleben.

³¹ Vorschlag: Die brasilianische Neuinterpretation der Medea von Chico Buarque und Paulo Fontes, *Gota d'agua*.

5. SCHLUSSBEMERKUNGEN

Abschließend lässt sich sagen, dass Christa Wolfs Medea einen anderen Raum einnimmt als die Medea männlicher Autoren und auch als die jener AutorInnen, die diesen Mythos bereits neu gelesen haben. Ihre Auseinandersetzung mit Medea besteht nicht nur darin, dieser Figur eine neue Stimme zu geben, sondern auch, ihre eigenen Themen wie Feminismus und Politik zu reflektieren. Wolf versucht nicht, Medea zu entschuldigen und sie zu einem Opfer Person zu machen, sondern gibt uns durch ihre Monologe die Möglichkeit, ihre Perspektive einzunehmen, was uns ihr näher bringt.

Als Zukunftsperspektive besteht die Möglichkeit, die Arbeit fortzusetzen, zunächst mit der Veröffentlichung eines Artikels in portugiesischer Sprache, um die Diskussion und das Werk der Autorin in Brasilien zu verbreiten, gefolgt von einem möglichen Masterabschluss mit einer vertieften Spezialisierung in Literaturwissenschaft oder Übersetzungswissenschaft.

Es war schwierig, diese Arbeit zu schreiben, ich habe fast eineinhalb Jahre gebraucht, um es aus dem Kopf zu bekommen und in Worte zu fassen, die lange Zeit schwer zu sagen waren. Über die Autorin und ihr Werk zu schreiben, war eine Erfahrung der Identifikation und der Introspektion. Die Autorin stellt sich selbst dar, und ihre Medea ist anders als die anderen. Die verschiedenen Arten, Medea zu lesen, haben diese Arbeit inspiriert, und so ist mein eigenes "Medea-Machen" entstanden.

LITERATURVERZEICHNIS

Anouilh, Jean. **Médée**. Paris: La Table Ronde, 1946.

Aristoteles. **Sobre a Arte Poética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. 200 p. Übersetzer: Antônio Mattoso, Antônio Queirós Campos.

Beauvoir, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução de Sérgio Millet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980a.

Beauvoir, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Millet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980b.

Bhabha, Homi K.. **O Local da Cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. 395 p.

Biesenbach, Ellen; Schöbler, Franziska. **Zur Rezeption des Medea-Mythos in der zeitgenössischen Literatur**: Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Christa Wolf. Freiburger Frauenstudien, Freiburger, v. 1, p. 31-59, 1998. Erhältlich bei: https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/32281/ssoar-ffs-1998-1-biesenbach_et_al-Zur_Rezeption_des_Medea-Mythos_in.pdf;jsessionid=ED34CF7C9E2FDF9E27A01C66B270FA59?sequence=1

Brandão, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2022. 1 v.

Britannica. **Christa Wolf**. Encyclopaedia Britannica. Erhältlich bei: <https://www.britannica.com/biography/Christa-Wolf>. Zugang: 28. Nov. 2024

Candido, Maria Regina. **O que diz a representação de Medeia em Pompeia?** Anpuh-Brasil: 31° Simpósio Nacional de História, Rio de Janeiro, 2021. Erhältlich bei: https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1627681147_ARQUIVO_74ecce2e4162cdb6e9a43e573d2009e.pdf. Zugang in: 19. Juli. 2024.

Cherubini Luigi. **Medea**. Wien: Hofoper, 1809. Oper in drei Akten. Original-Libretto von François-Benoît Hoffman, ins Deutsche übersetzt von Friedrich Wilhelm Gotter. Erhältlich bei: <https://www.boosey.com/cr/music/Luigi-Cherubini-Medee/52798>. Zugang in: 28. Nov. 2024

Christa Wolf Gesellschaft. **Biographie**. Christa Wolf Gesellschaft. Disponível em: <https://christa-wolf-gesellschaft.de/christa-wolf/biographie/>. Zugang: 30. Nov. 2024.

Delgado, Iratxe Fresneda. La medea de Lars von Trier. **Fotocinema**: Revista Científica de Cine y Fotografía, Málaga, v. 6, n. 3, p. 55-75, Apr. 2023. Erhältlich bei: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4218855>. Zugang: 20. Mär. 2023.

Delgado, Iratxe Fresneda. **Medea de Pier Paolo Pasolini**. Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de La Universidad del País Vasco, Lejona, v. 4, n. 9, p. 149-157, Jan. 2014. Erhältlich bei: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4552792>. Zugang: 20. Mär. 2023.

Delitz, Heike. **Theorien des gesellschaftlichen Imaginären**. Österreichische Zeitschrift Für Soziologie, [S.L.], v. 44, n. 2, p. 77-98, nov. 2019. Springer Science and Business Media LLC. <http://dx.doi.org/10.1007/s11614-019-00374-z>. Erhältlich bei: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11614-019-00374-z>. Zugang: 25. Nov. 2024.

DW. **Controversial moralist author and playwright Elfriede Jelinek at 70**. Deutsche Welle, 25 out. 2016. Erhältlich bei: <https://www.dw.com/en/controversial-moralist-author-and-playwright-elfriede-jelinek-at-70/a-36091914>. Zugang: 2. Aug. 2024.

DW. **Morre a escritora alemã Christa Wolf**. Deutsche Welle, 1. Nov. 2011. Erhältlich bei: <https://www.dw.com/pt-br/morre-a-escritora-alem%C3%A3-christa-wolf/a-15571009>. Zugang: 5. 2024.

ELFRIEDE JELINEK. **Elfriede Jelinek**. Erhältlich bei: <https://www.elfriedejelinek.com/>. Zugang: 2. Aug. 2024.

Eliade, Mircea. **Mito e Realidade**. Übersetzer: Pola Civelli. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972.

Eurípides. **Medeia**. São Paulo: Editora 34, 2010. 192 p. Übersetzer: Trajano Vieira.

Foucault, Michel. **Os intelectuais e o poder**. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

Gouvêa Júnior, Márcio Meirelles (org.). **Medeias Latinas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019

Grillparzer, Franz. **Medea**. Stuttgart: Reclam, 2003.

Grillparzer, Franz. **Das goldene Vlies: Medea**. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1989.

Harding, Sandra (Org.). **The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies**. 1. ed. New York: Routledge, 2004.

Historisches Zentrum. **Christa Wolf**. LeMO – Lebendiges Museum Online, 30. Nov. 2024. Erhältlich bei: <https://www.hdg.de/lemo/biografie/christa-wolf.html>. Zugang: 30. Nov. 2024.

Homero. **Ilíada**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013. 720 p. Übersetzer: Frederico Lourenço.

Jahn, Hans Henny. **Medea**. Hamburg: Heinrich Ellermann, 1926.

Jeffers, Robinson. **Medea**. Nova York: Random House, 1946.

Jung, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo Vol. 9/1**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. 456 p. (Obras Completas de Carl Gustav Jung).

Kenkel, Konrad. **Medeadramen: Entmythisierung und Remythisierung**. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh, Bonn 1979.

Lateinlehrer.net. **Medea**. Erhältlich bei: <https://www.lateinlehrer.net/autoren/medea>. Zugang: 3. Dez. 2024.

Leenhardt, Maurice. **Do Komo**. Paris, NRF, 1947.

Literaturport. **Elfriede Jelinek**. Literaturport. Erhältlich bei: <https://www.literaturport.de/lexikon/elfriede-jelinek/>. Zugang: 2. Aug. 2024.

Mingjun, Lu. **Eine andere Medea: Über Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen**. Literaturstraße: Chinesisch-deutsch Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, Heidelberg, v. 13, n. 12, p. 325-335, 18. Mai 2017. Erhältlich bei: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/litstr/article/view/39927/33591>.

Novak, Maria da Glória. **Medéia de Sêneca**. Letras Clássicas, [S.L.], n. 3, p. 147, 13 out. 1999. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i3p147-162>. Erhältlich bei: <https://revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73760>. Zugang in: 16. Juli 2024.

Österreichische Nationalbibliothek. **Streeruwitz, Marlene (1950)**. Österreichische Nationalbibliothek. Erhältlich bei: <https://www.onb.ac.at/sammlungen/literaturarchiv/bestaende/personen/streeruwitz-marlene-1950>. Zugang: 5 Dez. 2024.

Raben, Michael Maria. **Michael: Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft**. München: Rogner & Bernhard, 1972.

Ribeiro, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Jandaíra, 2023. 112 p. (Feminismos Plurais).

Spivak, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Streeruwitz, Marlene. **Sloane Square**. In: dies.: Waikiki-Beach. / Sloane Square. Zwei Stücke, Frankfurt/M. 1992, S. 79-138.

Wolf, Christa. **Kassandra**. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung, München 1996.

Wolf, Christa. **Lesen und Schreiben**. Neue Sammlung. Mit der Büchner-Preis-Rede 1980. Essays, Aufsätze, Reden, Darmstadt/Neuwied, 1980.

Wolf, Christa. **Medea. Stimmen**. 11. ed. Frankfurt Am Main: Suhrkamp Verlag, 2008.

Wolf, Christa. **Medea. Stimmen:** a modern retelling. 3. ed. New York: Doubleday, 2012.
Übersetzer: John Cullen.

ZENO. **Medea.** Em: Euripides. *Tragödien.* Erhältlich bei:
<http://www.zeno.org/Literatur/M/Euripides/Trag%C3%B6dien/Medea>. Zugang: 4. Dez. 2024.