

RENATE ULLRICH

## Die Macht der Frauen. Oder: Warum Medea ihre Kinder tötete

Im Sommer 2007 wurde ich zu einer internationalen Tagung der Universität Pavia zum Thema: »Die Macht der Frauen – gesehen von Männern« eingeladen. Als frühere DDR-Bürgerin wollte ich unbedingt darüber sprechen, wie Männer in der DDR das Problem gesehen haben. So kam ich auf Heiner Müller und auf Medea. Heiner Müller hat den Medea-Stoff dreimal sehr unterschiedlich literarisch verarbeitet. Ihn interessierten, wenn ich das richtig verstehe, an diesem mythischen Stoff *die Verdrängung und der Austritt der Frauen aus der Geschichte*, genauer: *als Machtfaktor* aus der Geschichte. Müller sah in dem Mythos *eine* Widerspiegelung des historisch sehr langen Prozesses der Ablösung des Mutter-Rechts (matrilineares Recht) durch das Vater-Recht (patrilineares Recht), also der Phase, die Friedrich Engels als die »*welthistorische Niederlage des weiblichen Geschlechts*«<sup>1</sup> bezeichnet hat. Müller interessierten die *Langzeitfolgen* dieser Vorgänge, *der Wiedereintritt* der Frauen in die Geschichte im 20. Jahrhundert und nicht zuletzt die Frage, wie weit wir damit gekommen sind.

Medea gehört zu einem Universum mythologischer Gestalten, von denen viele vergessen sind. Medea aber ist durch die Jahrtausende lebendig geblieben. Warum? Momentan gibt es eine Flut von Medea-Inszenierungen in Schauspiel, Oper, Ballett. Warum? Weil Medea ihre Kinder tötet?

### Mythen

Mythen sind entstanden im »*Urdunkel der Menschheit*«, was »*sicher auch ein historisches Datum ist*«<sup>2</sup>. Sie entstanden zur Erklärung der Zusammenhänge von Natur und Menschen, Menschen und Menschen, Göttern und Menschen. Mythologie hat immer auch einen religiösen Gehalt. Mythen dienen zur Festlegung von Normen zwischenmenschlichen Verhaltens und zur Unterhaltung. Mythen wurden erzählt. Urfassungen sind nicht mehr festzustellen und damit auch nicht, ob ein Mythos richtig oder falsch erzählt wird.

Mythen blieben lebendig, weil sie immer wieder neu und immer wieder anders erzählt wurden. Oder besser: Gerade die Mythen, die immer neu erzählt wurden, blieben lebendig. Bereits in der Antike kursierten unterschiedliche Varianten. So heißt es in den einschlägigen Lexika, z. B. bei Robert Ranke-Graves<sup>3</sup> häufig: Die Geschichte verlief so und so. Andere erzählen, dass .... Jedoch wird auch erzählt, dass ... Die Neu- bzw. Um-Erzählungen entstanden an verschiedenen Orten, aus neuen Erfahrungen, aus anderen Interessen.

Renate Ullrich – Jg. 1938, Theaterwissenschaftlerin. Seit 1990 Mitarbeit am Institut für Sozialdatenanalyse Berlin (isda) e.V., Schwerpunkt: Frauen, Bildung, Kultur. Zuletzt in UTOPIE kreativ: DDR-Frauen zwischen Emanzipation und Patriarchat, Heft 209 (März 2008).

1 Friedrich Engels: Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates. In: MEW, Bd. 21, S. 61. Berlin 1962.

2 Franz Fühmann: Das mythische Element in der Literatur. In: Essays. Aufsätze, Gespräche 1964-1981. Rostock 1983.

3 Robert von Ranke-Graves: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Hamburg 1999.

Einige Mythen wurden immer wieder neu erzählt bis in die Gegenwart, wo die Mythen meist säkularisiert wurden. Mythisches Material ist von einer solchen Qualität zwischenmenschlicher Konflikte, dass es sich durchaus auch ohne die Mitwirkung von Göttern erzählen lässt.

Die *Geschichte von Medea* und der Ermordung ihrer beiden kleinen Söhne ist nur ein kurzer Ausschnitt aus der *Argonauten-Sage*. Im Jahr 431 v. u. Z., vor knapp 2 500 Jahren hat ihn der griechische Dichter *Euripides* mit großem Gespür für das Dramatische ausgewählt. Dass es sich tatsächlich um ein Bild für den Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat handelt, begreift man besser, wenn man die Vorgeschichte kennt.

#### *Das Goldene Vlies, Jason, die Argonauten und Medea*

Genau genommen beginnt der Medea-Mythos mit der Geburt des Jason, des Sohnes des Königspaares von Iolkos in Thessalien. Als Pelias, der Stiefbruder des Königs, den König ermordet und sich selbst auf den Thron setzt, lässt Jasons Mutter den Jungen, den rechtmäßigen Thronfolger, in Sicherheit bringen. Als Erwachsener erhebt Jason Anspruch auf den Thron. Pelias, der Usurpator, verspricht ihm die Herrschaft, vorausgesetzt, Jason bringt das kostbare goldene Vlies aus Kolchis nach Iolkos zurück.<sup>4</sup> An diesem Einfall wirkt Hera mit, die Ehefrau des Göttervaters Zeus, die in Jasons Pflicht steht, und genau das wird Medeas weiteres Leben bestimmen. Das Vlies ist in einer Höhle versteckt und von einem Untier bewacht, der Auftrag praktisch unerfüllbar. Aber Jason, direkter Nachfahre von Zeus und Apoll, also Repräsentant eines durch Männer geprägten Stammbaumes, Jason, der Held, nimmt ihn selbstverständlich in Angriff.

Der längste Teil des Mythos erzählt vom Bau der Argo; von Jasons Werbung vieler namhafter Helden, die sich gewiss aus Abenteuerlust, vor allem aber aus Aussicht auf Gold zur Verfügung stellen; von der langen Schifffahrt, auf der die Argonauten eine Menge Widrigkeiten überwinden müssen.

*Medea* tritt genau in dem Moment in den Mythos ein, als Jason in Kolchis vor König Aietes steht und das goldene Vlies fordert, das dieser begreiflicherweise nicht herausgeben will. Medea sieht Jason und verliebt sich schlagartig.

Über ihre Kindheit und Jugend wissen wir wenig, außer dass sie die Tochter des Königs Aietes von Kolchis ist, einem sehr reichen Land. Auch bei Medea ist die Herkunft von Bedeutung, sie ist deutlich matriarchal geprägt: Medeas Mutter, Königin Asterodeio, ist Hexenpriesterin bei der Göttin Hekate, der höchsten Beschützerin der Frauen und des Frauenrechts. Medeas Großtanten sind Selene, die Mondgöttin, und Eos, die Göttin der Morgenröte, die berühmte Circe ist ihre Tante.

Medea verliebt sich – so der alte Mythos – nicht aus eigenem Antrieb. Da Hera dem Jason die Herausgabe des Vlieses ermöglichen muss, beauftragt sie Eros, das Problem auf die Sekunde genau zu lösen. Er schießt einen Pfeil in Medeas Herz, so dass diese sich nicht nur in Jason verliebt, sondern noch dazu derart, dass ihre Leidenschaft für ihn niemals nachlassen, sondern stets zunehmen wird. Die alten Erzähler haben wirklich an alle Eventualitäten gedacht!

4 Kolchis lag an der Ostküste des Schwarzen Meeres, am Fuß des Kaukasus, im heutigen Georgien. Das goldene Vlies ist das Fell eines goldfarbenen Widders. Oder, wie andere meinen, es ist golden, weil es in einem Fluss zum Auffangen der Goldkörner genutzt wurde. Wie auch immer, das goldene Vlies steht in den verschiedenen Erzählvarianten des Mythos für Reichtum, für Macht, für die Beherrschung der Naturkräfte wie Fliegen, Unverwundbarkeit, langes Leben.

Medea, die noch die alten medizinischen Künste der Frauen aus der Zeit des Matriarchats beherrscht, stellt fortan alle ihre Fähigkeiten in Jasons Dienst. Immerhin erweist sie sich als Menschenkennerin. Bevor sie mit ihren Zaubertänzen, ihrem magischem Gesang, ihren Giften dem Jason ermöglicht, das goldene Vlies zu rauben, nimmt sie ihm das heilige Versprechen ab: er wird sie mit nach Griechenland nehmen und heiraten. Dann flieht sie mit ihm. Aufschlussreich ist, dass nicht Jason, sondern *Medea von nun an die Initiative des Handelns behält*. Listig rettet sie Jason vor dem sicheren Tod, und das nicht nur einmal.

Dabei scheut sie vor Verbrechen nicht zurück. Erzählt wird: Die Argo entkommt König Aietes nur, weil Jason Medeas geliebten Bruder Absyrtos ermordet und Medea ihn zerstückelt und ins Meer wirft, so dass Aietes seine Verfolgung unterbrechen muss, um die Leichenteile einzusammeln. Dem Paar gelingt es, nach Jolkos zurückzukehren. Als der Usurpator Pelias trotz seines Versprechens den Thron nicht hergeben will, veranlasst Medea listig, dass seine eigenen Töchter ihn unwissentlich ermorden. Jason und Medea werden aus Jolkos verbannt.

Auf der Suche nach einer standesgemäßen Bleibe fahren sie nach Korinth. Dort werden sie, so eine Variante, geduldet. Eine andere Erzählvariante besagt: Medea ist als Enkeltochter des Sonnengottes Helios die *rechtmäßige Erbin des Königreichs Korinth*. Sie darf ihren Mann zwar auf den Thron setzen, nicht aber selbst den Thron besteigen. Im Gegenteil: Hier in Griechenland ist sie wie alle (Ehe-) Frauen (außer in Sparta) *Eigentum ihres Ehemannes, Hausherrin, Gebälerin*.<sup>5</sup> Dazu kommt: Medea ist *Ausländerin*, eine Frau mit Migrationshintergrund. Und damit in Griechenland trotz ihrer königlichen Herkunft lediglich geduldet.

Wie auch immer: Nach einigen Ehe-Jahren will Jason aus Karrieregründen Glauke (oder auch: Kreusa), die Tochter des Königs Kreon, heiraten und die Kinder mitnehmen. Medea, die Selbstbewusste, Eifersüchtige, Verlassene, Erniedrigte, ermordet die Nebenbuhlerin – wiederum mit einer List: Sie schenkt der Braut ein Hochzeitskleid, das an der fremden Haut festklebt und die Braut verbrennt. In manchen Varianten auch deren Vater und den ganzen Hofstaat. Jason kann sich retten, spielt aber ohne Frau und ohne männliche Erbfolger keine Rolle in der Gesellschaft mehr und wird später – Ironie des Schicksals – von den Resten seines längst ruinierten gewordenen Heldenschiffes Argo erschlagen.

Interessant ist Medeas Geschichte in der alten Erzählung: Medea wird wiederum verbannt. Sie darf ihre vierzehn Kinder, sieben Söhne und sieben Töchter, nicht mitnehmen. Sie befürchtet Unheil. – Medea imponiert Zeus. Er will sie verführen. Aber sie widersetzt sich. Das wiederum gefällt der stets eifersüchtigen Hera so gut, dass sie Medea anbietet, die Kinder zu retten. Vertrauensvoll bringt Medea die Kinder in Heras Tempel, dann wird sie von ihrem Großvater Helios in einem Himmelswagen entführt. Das befürchtete Unheil geschieht. Hera rettet die Kinder nicht. Offenbar hatte sogar sie, die Göttin, schon so viel an Macht verloren, dass sie sie nicht retten konnte. Die Korinther steinigen sie – aus Rache – alle vierzehn auf dem göttlichen Altar. Jason soll – einigen Erzählvarianten zufolge – seine Zustimmung gegeben haben.

5 Julia Iwersen: Die Frau im Alten Griechenland. Düsseldorf / Zürich 2002.

*Euripides – Medea und die Ermordung der Söhne*

Vor 2 500 Jahren, in der Hoch-Zeit der griechischen Kultur und Künste, im Jahr 431 v. u. Z., hat der Dichter Euripides (480-406) an dem Mythos mehrere Veränderungen vorgenommen. Er hat das direkte Eingreifen der Götter eliminiert, so dass allein Medea es ist, die alle Entscheidungen trifft und verantwortet. Medea mordet nicht nur ihre Nebenbuhlerin und den Hofstaat, sondern auch ihre eigenen Kinder. Die Mädchen hat er gestrichen, die sieben Jungen auf zwei reduziert.

Forschungsergebnisse besagen, dass die freien Bürger Korinths es sich einiges kosten ließen, damit Euripides ihnen die Schuld des Kindermordes abnahm und sie Medea auferlegte. Bestechung des Dichters war also *ein* Grund dafür, dass Medea ihre Söhne ermordet. Das war nicht nur eine Neu-Erzählung, sondern eine aggressive Um-Erzählung, genau genommen eine Fälschung, die allerdings den historischen Trend zur patrilinearen Rechtsordnung und die Gegenwehr von Frauen widerspiegelte. Diese Frau tut genau das, womit sie den treulosen Ehemann am härtesten strafen kann: Sie nimmt nicht ihm das Leben, sondern seinen Söhnen. Damit nimmt sie ihm nicht nur das (vielleicht) Liebste, sondern auch das gesellschaftlich Wertvollste: die männlichen Erben, die Zukunft seines Geschlechts.

Wir wissen nicht, welche Regie-Konzeption der Uraufführung zugrunde lag und wie sie wirkte. Aber wir wissen, dass alle Figuren, auch die Frauen, von Männern dargestellt wurden und dass auf den Zuschauertribünen fast ausschließlich Männer saßen und dass die Frauen, die zugelassen wurden, nicht die Ehefrauen der griechischen Bürger waren. Diese Männerdominanz im Theater – wie in der Öffentlichkeit überhaupt – lässt die Vermutung zu, dass die Sympathien nicht der treuen Medea, sondern dem ungetreuen Jason galten.

Eine Frau, eine Mutter, begeht eine so ungeheuerliche Tat, wie sie sonst nur Männer begehen – genau diese Erfindung des Euripides macht den Mythos bis heute so attraktiv und reizt zu immer neuen Erzählungen. Oder anders: In dieser pervertierten, aber höchst kunst- und wirkungsvollen Variante wurde der Medea-Mythos durch die folgenden zweieinhalb patriarchal dominierten Jahrtausende weitergereicht: Medea, die Eifersüchtige, die Unbeherrschte und Unberechenbare, die Kindesmörderin. Medea: die Frau.

*Der Medea-Mythos bei Heiner Müller*

Für Heiner Müller (1929-1995) sind Mythen »geronnene kollektive Erfahrungen«<sup>6</sup>, vielschichtig wie Ablagerungen, oft vieldeutig. Für ihn als Dramatiker sind sie wichtig, er nutzt sie als Material.

Den Medea-Mythos verarbeitete und deutete er dreimal ganz unterschiedlich. Die Texte heißen: *Medea-Kommentar* (1972); *Medea-Spiel* (1974); *Medea-Material* (1948-82). Alle drei Texte sind vielschichtige, komplizierte Geflechte, weder leicht zu lesen noch eindeutig zu interpretieren. Auch Theaterleute haben Schwierigkeiten beim Inszenieren und Spielen. Ich versuche hier eine Deutung unter dem Macht-Aspekt.

Meine erste These: Wie unterschiedlich Müller Medeas Geschichte auch benutzt – in allen drei Texten interessiert ihn *Medeas Kindermord als Bild, als Metapher für den Austritt der Frauen als*

6 Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Dikaturen. S. 321. Köln 1992.

*Machtfaktor aus der Geschichte, für ihre Anpassung an patriarchal fundierte Verhaltensweisen und für die historischen Langzeitfolgen dieses Austritts.* Und, so meine zweite These: Wie unterschiedlich er die drei dramatischen Texte auch gestaltet (Schreibweise, Spielweise): *er will dem Publikum die Möglichkeit geben, die Strukturen dieses historischen Vorgangs zu erkennen und jeweils Schlussfolgerungen für ihre Gegenwart zu ziehen.* Das ist auf spezifische Weise ganz im Sinne des »Laboratoriums der sozialen Phantasie«, als das das Theater in der DDR immer wieder definiert wurde.<sup>7</sup>

*Erstens: Medea-Kommentar in Zement (1972)*

In dem Stück *Zement* benutzt Müller den gleichnamigen Roman des sowjetischen Autors Fjodor Gladkow (1883-1958) als Material. Der Roman erschien 1925 in der Sowjetunion, 1927 in Deutschland, 1961 in der DDR. Müller schrieb das Stück 1972.

Anfang der siebziger Jahre – das war, als Erich Honecker Walter Ulbricht abgelöst hatte, als es in der DDR einige kulturpolitische Lockerungen gab und als die Frage diskutiert wurde: *Was ist heute eigentlich revolutionär?* Damals erschienen erstaunlich viele Bücher von Frauen und DEFA-Filme wie *Paul und Paula* und *Der Dritte*. Bücher und Filme, die sich mit dem damaligen Stand und den damaligen Entwicklungstrends der Geschlechterverhältnisse und -hierarchien beschäftigen und damit auf die spannende Frage nach dem, was heute revolutionär ist, einige bedenkenswerte Antworten gaben.

Der Roman von Fjodor Gladkow spielt in der Zeit des revolutionären Aufbruchs der Sowjetunion. Gezeigt wird, wie zum ersten Mal in der Geschichte Arbeiter – unter ständiger Bedrohung von außen und innen und unter permanenter materieller Not – alles das learning by doing gleichzeitig bewältigen müssen, was einen Staat ausmacht: Politik, Wirtschaft, Industrie, Verteidigung, Kultur, Bildung. Und nicht nur das. Sie müssen dafür neue, nie da gewesene sozialistische Organisations- und Politikformen finden. Gladkow beschreibt nicht die »Königsebene«, sondern welche Auseinandersetzungen und Kämpfe es an der »Basis« gibt. Und damit auch einiges von dem, was heute Geburtsfehler der Revolution genannt wird, namentlich das (Nicht)-Miteinander-Klarkommen von Leuten mit unterschiedlicher sozialer Herkunft, unterschiedlichen Erfahrungen, unterschiedlichen Bedürfnissen und unterschiedlichen Vorstellungen von der neuen Gesellschaft.

Gladkow zeigt, wie diese Arbeiter darüber hinaus etwas in Angriff nehmen, was zuvor keine revolutionäre Bewegung ernsthaft vorhatte (oder wozu sie wie die Pariser Commune keine Zeit hatte), nämlich: die Machthierarchien zwischen den Geschlechtern von Grund auf zu verändern<sup>8</sup>, also den *Wieder-Eintritt der Frauen in die Geschichte* zu bewältigen. Dass dieser Versuch weitgehend vergeblich war, beschädigt meiner Ansicht nach weder Roman noch Stück. Beide bleiben Zeugnisse großer Ideale, Ziele, Hoffnungen, Schwierigkeiten und Niederlagen.

Im folgenden konzentriere ich mich auf die Szene in Müllers *Zement* mit dem Titel *Medea-Kommentar*. Diese Szene muss man sich bei Müller eingebunden in die vielfältigen Handlungsstränge vorstellen, die es auch bei Gladkow gibt, aber schon wegen ihrer Posi-

7 Das Theater habe, so der Philosoph Wolfgang Heise damals im Dialog der Theaterleute mit Philosophen, Politikern und Naturwissenschaftlern, mehrere inhaltliche Funktionen: erstens als Organ der Selbstbesinnung der Gesellschaft im Hinblick auf das historische Gewordensein; zweitens als Organ der Selbstgestaltung der Gesellschaft, einschließlich Selbstkritik, drittens als eine Art Laboratorium der sozialen Phantasie, in: Brecht-Dialog 1968. Politik auf dem Theater. Dokumentation 9.-16. Februar 1968. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin 1968.

8 Gleichberechtigung der Geschlechter wurde 1918 in die erste Verfassung eingeschrieben.

tion, Länge und Intensität hat diese Szene in dem Stück große Bedeutung.

Der Medea-Kommentar erzählt die Geschichte des Arbeiters Gleb Tschumalow, seiner Frau Dascha und ihrer gemeinsamen kleinen Tochter Njurka in der Stadt Noworissisk, die im Norden des früheren Kolchis liegt.

Im Unterschied zu Gladkow, der zeitnah über die revolutionären Ereignisse berichtet, führt Müller hier durch den Szenentitel den Medea-Mythos ein. Daschas Geschichte soll verstanden werden als ein *Kommentar* zu der Geschichte Medeas. Dazu Heiner Müller: Die »Figuren (sind) nicht in der Lage zu formulieren, was ihr historischer Wert ist und welches Spiel sie da spielen. Daraus ergibt sich dann die moralische Verpflichtung für den Autor, selber etwas zu sagen.« Dascha, die Arbeiterfrau weiß nicht, wer Medea ist. Also, so Müller, muss ich ihr »beispringen und das irgendwie einbauen.«<sup>9</sup>

Müller will die Zuschauer anregen, Daschas Verhalten mit dem großen Modell der Menschheitserfahrung zu vergleichen und die revolutionären Vorgänge im Russland der frühen zwanziger Jahre als einen Versuch von historischer Dimension zu begreifen.<sup>10</sup>

Dem Medea-Kommentar voraus geht eine Szene mit dem aufschlussreichen Titel *Das Bett*. Gezeigt wird, wie Gleb nach drei Jahren Krieg heimkehrt, wie er über Dascha herfällt und wie Dascha ihn abwehrt, zuerst lachend, dann mit einem geladenen Gewehr in den Händen und mit den Worten: »Kühl dich ab, Besitzer«<sup>11</sup>(S. 394). Als Gleb in den Krieg zog, war Dascha eine liebevolle, anpassungsfähige und angepasste Ehefrau und Mutter. Jetzt verweigert sie sich ihrem Mann, nicht aus Mangel an Lust. Sie verweigert sich ihrem Mann, weil er sich als Besitzer verhält. Das ist – auf der Bühne in lebender Darstellung – ein unerhörter Vorgang von metaphorischer Kraft: *Eine Arbeiterfrau legt dem Arbeiter/Revolutionär gegenüber die tradierte Rolle der Ehefrau als Objekt des Mannes ab. Und – eine Steigerung – sie spricht das auch aus.*

Dascha ist in den drei Kriegsjahren eine andere geworden: selbständig, selbstbewusst, sie lässt sich nicht mehr einfach »nehmen«, obwohl sie Gleb noch liebt. Ihren Anspruch, ihre Ehe fortzusetzen, aber anders als früher, versteht er nicht, auch wenn er die Gleichberechtigung von Männern und Frauen theoretisch akzeptiert und wortreich darüber redet.

Die Szene *Medea-Kommentar* beginnt damit, dass Dascha Gleb mitteilt: Njurka ist tot und begraben. Der Tod des Kindes steht hier – im Unterschied zur Medea des Euripides – am Anfang. Und noch ein Unterschied: Dascha hat es nicht umgebracht. Sie hatte es in eines der neuen »roten« Kinderheime gegeben. Dort ist Njurka wie viele Kinder in Russland verhungert. 1921 war ein entsetzliches Hungerjahr.

Der Tod eines Kindes ist – wie im Medea-Mythos – auch hier ein zentraler Vorgang. Aber hier steht er nicht für Rache, auch nicht für die Auslöschung von Zukunft. Gleb und Dascha sind beide in gleichem Maße von Trauer und Schmerz erfüllt. Der gravierende Unterschied zwischen ihnen besteht darin, wie sie mit diesem Tod umgehen. Gleb will lediglich die Schuldfrage klären: Dascha sei schuld, sie hätte das Kind nicht weggeben dürfen. Da klingt die tradierte

9 Heiner Müller 1975:  
»Literatur muss dem Theater Widerstand leisten.«  
Gespräch mit Horst Laube.  
In: Heiner Müller im Verlag der Autoren. Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Frankfurt/M. 1986. S.18

10 In dieser Absicht baut Müller auch in die anderen Handlungsstränge Texte mit mythischen Titeln und Stoffen ein.

11 Heiner Müller: Zement, in: Werke 4. Die Stücke 2. Frankfurt/M. 2001. Die in diesem Abschnitt in Klammern gesetzten Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.

Auffassung von der privaten Verantwortung der Mütter für die Kinder durch, der in Deutschland tradierte Vorwurf von der »Rabenmutter«, die aus Egoismus ihre »natürlichen Pflichten« vernachlässigt.

Für Dascha ist Njurkas Tod der tragische Anlass zu einer harten, bis an die Wurzeln gehenden Auseinandersetzung über ihr Selbstverständnis als Frau, Mann und Paar, als emanzipierte Menschen und damit als Persönlichkeiten in der Geschichte. Bis zu diesem Zeitpunkt hat Dascha nicht gesprochen; denn Gleb war nicht bereit, zuzuhören. Nun ist es Dascha, die den Dialog im Sinne des Wortes *führt*. Sie verteidigt sich nicht gegen den Vorwurf der Rabenmutter, sie bringt keine revolutionäre Parole an. Sie durchbricht wiederum – wie in *Das Bett* – ein Tabu: Sie erzählt *ihre Kriegsgeschichte*. Der Tabu-Bruch besteht darin, dass sie über weibliche, über körperliche, über sexuelle Kriegserfahrungen spricht, die Frauen oft verschweigen und Männer nicht hören wollen. Beide aus Scham, aus tradierten Moralnormen und aus Angst vor den sozialen Folgen.<sup>12</sup> Dascha zwingt Gleb, diese Geschichte bis zu Ende anzuhören: »Sind wir Kommunisten oder nicht. Können wir leben mit der Wahrheit. Oder baun wir die Welt neu mit verbundenen Augen« (S. 438).

Dascha erzählt die Geschichte einer Frau, die (wie Medea) aus Liebe alles ihr Mögliche tat, um ihren Mann vor dem Tod zu retten. Sie erzählt, wie die »Weißen« sie verhaftet, mit dem Tode bedroht und vergewaltigt haben; wie sie Glebs Nachricht erhielt, sie möge die Roten unterstützen; wie sie bei den Partisanen ihre revolutionäre Arbeit machte, als Kurier, als Organisatorin der Frauen, aber auch und vor allem als Hure: »Deine Genossen, deine Klassenbrüder. Sie brauchten mich. Es war wie eine Arbeit. UMARME MICH IN MEINER LETZTEN STUNDE. Sie gingen leichter in den Tod von mir weg« (S. 435). Sie erzählt, dass sie alle Arten von Sexualität erfahren hat, Vergewaltigung, Lust, Liebe. Genau das trifft Gleb am tiefsten. Sie begreift und durchschaut ihn: »Wenn mich die Weißen totgeschlagen hätten Du hättest einen ruhigeren Schlaf jetzt. Lacht. GESCHÄNDET. Bei wem ist die Schande. Ich kann mir jeden Mann abwaschen. Es muss nicht mit Blut sein – Wär ich ein Mann« (S. 436).

Indem Dascha ihre Kriegsbiografie genau erzählt, analysiert sie zugleich die Bedingungen, die sie gezwungen haben, Njurka ins Heim zu geben und selbst die andere zu werden, die sie geworden ist. Bedingungen, die es Gleb, dem Mann, ermöglichten, »den Junker, den Bourgeois, den Weißen noch in sich stecken« (S. 433) zu lassen. Zumindest, was sein Verhältnis zu Frauen betrifft.

Mit ihrer »Beichte« hebt Dascha die Diskussion über die Schuld von Frauen und von Müttern von einer privaten, individuellen auf eine gesellschaftliche Ebene.

»Dascha: Wie lange wird es dauern, bis der Mensch / Ein Mensch ist. Was sucht ihr, wenn ihr euch zerreißt / Einer den anderen wie ein Kind seine Puppe / Weil es nicht glauben will, dass die kein Blut hat?

Tschumalow: Wer hat den Terror angefangen. Wir?/ Solln wir uns abschlachten lassen. Was willst du?

Dascha: Ich weiß, Gleb. Und ich sollte so nicht reden / Es ist Weibergeschwätz, wie. Ein Mann muss nicht wissen / Solang das Töten

12 Dass es sogar am Ende des 20. Jahrhunderts im Jugoslawienkrieg immer noch so war, wissen wir. Was die vielen gegenwärtigen Kriege betrifft, so erfahren wir es nicht einmal.

leichter ist als leben / Wieviel Arbeit in einem Menschen steckt, wie?» (S. 435).

Sie ist noch jung, aber sie wird kein Kind mehr haben oder haben können. Sie schlussfolgert: »Ich bin keine Mutter mehr. Und werd es nicht mehr sein. Mir ist wichtig, dass unsere Kinder in den Heimen nicht mehr auf Stroh schlafen werden« (S. 442). Genau in diesem Moment, in dem Medea sich zur Arbeit für das Wohl aller Kinder bekennt, bringt Müller Medea ins Spiel – als Kommentar. Iwagin, der Intellektuelle, der einzige, der die Tragödie des Euripides kennt, sagt: »Ich habe Sie immer bewundert. Sie sind eine Medea. Und eine Sphinx für unsere Männeraugen. (...) Als sie (Medea) vor seinen (des Geliebten) Augen die Kinder zerriss, die sie ihm geboren hatte und in Stücken ihm vor die Füße warf, sah der Mann zum ersten Mal, unter dem Glanz der Geliebten, unter den Narben der Mutter, mit Grauen das Gesicht der Frau« (S. 442). Das ist die tradierte frauenfeindliche Deutung der Medea. Und genau so hat Dascha sich nicht verhalten.

Der Medea-Kommentar endet nicht wie in der antiken Tragödie damit, dass der Mann die Frau, sondern damit, dass die Frau den Mann verlässt. Das erinnert an Ibsens Nora, aber Dascha tut es aus anderen Gründen und mit anderen Absichten. Dascha: »Ich muss allein sein, Gleb, für eine Zeit. / Ich liebe dich. Aber ich weiß nicht mehr, / Was das ist, eine Liebe. Wenn sich alles umwälzt./ Wir müssen sie erst lernen, unsere Liebe« (S. 438). Als er zu verstehen beginnt und sie bittet, zu bleiben, lehnt sie ab: »Ich will mich nicht so nehmen wie ich bin, Gleb. Und dich nicht. Es ist beschlossen und ich geh.« Aber als sie Gleb erklären soll, wie sie und ihre Liebe sein sollen, sagt sie ehrlich: »Ich kann dir nicht erklären, was ich nicht weiß« (S. 439). Für sie ist die Revolution nicht die Verwirklichung vorgedachter Prinzipien, sondern die Befreiung von alten Haltungen und die Chance, Neues zu suchen.

Ich lese diese Szene als einen Fortschritt, als einen Schritt der Frau, fort von den alten, hin zu neuen Geschlechterverhältnissen, als einen Schritt in Richtung auf ihren Wiedereintritt in die Geschichte. Müller zeigt diesen Fort-Schritt als Schritt voller Konflikte, Verletzungen, Rückschlägen und zugleich als Chance, aber eine Chance ohne Garantie und mit »offenen Enden«.

Zement wird als das letzte der großen Müllerschen Epochen-gemälde über die Geburt einer neuen Zeit bezeichnet. Heiner Müller selbst sagte in einem Interview anlässlich der Uraufführung 1973: »Was mich an der Geschichte interessiert, ist das Feuer, nicht die Asche.«<sup>13</sup> Jahre danach nannte er es »ein zu spät geschriebenes Stück«<sup>14</sup>.

Unter dem Aspekt des Wieder-Eintritts der Frauen in die Geschichte ist aufschlussreich, dass die Uraufführung im Auftrag, unter der Intendanz und in der Regie einer Frau stattfand: Ruth Berghaus. Ebenfalls aufschlussreich ist, dass vor allem die Dascha auf Unverständnis bis Ablehnung stieß, auch bei der damaligen Darstellerin Christine Gloger: »Als ich Zement zum ersten Mal las, hatte ich, was die Dascha betrifft, den Satz von meiner Mutter auf der Zunge: ›Er ist ja ne Seele von Mensch. Aber sie! < Meine Sympathie und mein Mitleid gehörten dem Mann. Und über Dascha dachte ich:

13 Heiner Müller, in: Neues Deutschland vom 10.10.1973. Berlin.

14 Heiner Müller, in: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Köln 1992, S. 243.



Dieses Monster, ein bisschen mehr Bescheidenheit täte es vielleicht auch. Ich mochte sie nicht. Wie das so ist mit Figuren: Man setzt sich auseinander, begreift, gewinnt sie irgendwie lieb, dann will man sie auch durchsetzen und verständlich machen, warum sie so sind und ihre Berechtigung haben.«<sup>15</sup>

Aufschlussreich ist, dass 1976 westdeutsche, vor allem männliche, Rezensenten die Aufführung in Frankfurt am Main und besonders die Darstellerin der Dascha hart kritisierten. Elisabeth Schwarz war ihnen zu wenig fraulich, sie habe nicht einmal das darstellerische Mittel der Ironie genutzt, um sich von dem Verhalten dieser Dascha zu distanzieren. Aufschlussreich ist, dass auch Heiner Müller diese Inszenierung kritisierte: Er fand sie »fürchterlich«. Peter Palitzsch habe das inszeniert »mit der Haltung, Bolschewiken sind auch Menschen, das zeigen wir euch jetzt mal. – Ganz falsch. Bolschewiki sind Marsmenschen. Sie sind so weit weg. Dann wird es Kunst.«<sup>16</sup>

### Zweitens: *Medea-Spiel* (1974?)

Die Herausgeber haben diesen sehr kurzen Text<sup>17</sup> 1974 datiert. Ich lese ihn als eine Art Lehr-Spiel, als lade Heiner Müller ein, die essentiellen und existentiellen Vorgänge aus dem Mythos herauszusezieren und sie metaphorisch und ohne Worte darzustellen.

Zunächst werden die Personen festgelegt: Ein Mann. Ein Mädchen. Mehrere Figuren mit Totenmasken. Dann die Handlung:

1. *Die Hochzeit.* Figuren mit Totenmasken binden das Mädchen mit seinem eigenen Gürtel an das Bett. Figuren mit Totenmasken bringen den Mann. Projektion: Geschlechtsakt.

2. *Die Geburt.* Die Frau wird gefesselt und geknebelt. Ihr Bauch schwillt an. Der Mann wird indes von Totenmasken mit Waffen behängt. Projektion: Geburtsakt.

3. *Der Tod.* Der Mann ist so schwer bewaffnet, dass er sich nur noch auf allen vieren fortbewegen kann. Die Frau nimmt ihr Gesicht ab, zerreißt das Neugeborene und wirft die Teile in Richtung des Mannes. Projektion: Tötungsakt. Auf den Mann fallen Trümmer, Gliedmaßen, Eingeweide.

In diesem Spiel gibt es keine Individuen. Nur der Titel deutet auf den Medea-Mythos. Müller reduziert den Vorgang auf seine Struktur. Das Spiel handelt von dem Kämpfen zwischen *dem* Mann und *der* Frau, aber weder der *Mann* noch die *Frau* haben die Möglichkeit, selbstbestimmt zu handeln. Beide werden durch die Totenmasken in Rollen geführt, handeln nach Mustern. Die einzige selbstbestimmte Tat in dem Spiel ist die Reaktion der Frau auf die Gewalttat und die Kriegsvorbereitung des Mannes: Indem die Frau die Maske abreißt, zeigt sie ihr individuelles oder ihr »wahres«(?) Gesicht, aber – ihr fällt nichts ein als ebenfalls eine Gewalttat zu begehen. Eine verzweifelte Aktion, zugleich eine Anpassung an Gewaltmechanismen. Auf diese Weise wird die Frau die Wiederholung des Vorgangs nicht verhindern. Beide, Mann und Frau, sind zwar gewalttätig, aber sie sind machtlos in dem Sinne, dass sie Zukunft nicht gestalten können.

Rückführung von Vorgängen auf ihre Struktur – eine von Müllers Schreibstrategien – sehen wir hier geradezu in Reinform. Indem

15 Christine Gloger 1991, in: Renate Ullrich: Mein Kapital bin ich selber. Gespräche mit Theaterfrauen in Berlin-Ost 1990/1991, Berlin 1991, S. 86.

16 Heiner Müller in: »Heiner Müller, warum zünden Sie keine Kaufhäuser an?« Interview von Patrick Landolt, Willi Händler, in: Heiner Müller: Gesammelte Irrtümer 2, Frankfurt/M. 1990, S. 155.

17 Heiner Müller: *Medea-Spiel*, in: Werke 1. Die Gedichte, Frankfurt/M. 1998, S. 176.

Müller den Zuschauerinnen und Zuschauern die Struktur eines historischen Vorgangs ausliefert, provoziert er sie, Fragen zu stellen. Verläuft Geschichte tatsächlich so? Ist das zwangsläufig? Wofür stehen die Totenmasken? Müller sagte: Die toten Geschlechter lasten auf den Lebenden. Deshalb, so verstehe ich das, müssen wir Lebenden das Studium der Vergangenheitsgeschichte als *Auseinandersetzung mit den Toten* betreiben. Der Zukunft wegen.

*Drittens: Medea-Material (1949-1981/82)*

bildet den mittleren und zentralen Teil einer Montage mit dem langen Titel *Verkommenes Ufer Medea-Material Landschaft mit Argonauten*<sup>18</sup>. Müller vollendete, montierte und veröffentlichte sie 1981/82. Das war die Zeit der Raketenstationierung in Europa und der weltweiten Angst vor einem dritten Weltkrieg, einem Atomkrieg. In diesem Kontext liest sich der Text als eine Warnschrift und als eine Zivilisationskritik, die weit über die Belange der DDR hinausgeht.

Der ersten Teil *Verkommenes Ufer* hatte Müller schon im Sommer 1949 geschrieben. Das war 4 Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg und schon mitten im Kalten Krieg. Damals war Müller 23 Jahre alt und voller Hoffnung auf eine friedliche Entwicklung der Welt. Aber er beobachtete sehr genau, was um ihn herum geschah, nicht nur in der Weltpolitik, sondern in der Alltagskultur. In *Verkommenes Ufer* formuliert er seine Beobachtungen wie Schnappschüsse: Menschen beim Baden an einem See, Männer in der Berliner S-Bahn, pendelnd zwischen Arbeit, Wohnung und Puff, Frauen bei der Hausarbeit, zerstörte Natur, zerstörte zwischenmenschliche Beziehungen, zerstörte Geschlechterbeziehungen – dazwischen Kinder. Eine »Kriegs-Landschaft«, in die er Anspielungen auf das historische Gewordensein einschrieb, Ereignisse aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Assoziationen wecken: Kriegstote, Lustmorde in Chicago, erhängte Deserteure mit dem Schild vor dem Bauch »Ich bin ein Verräter«. Dieser kurze Text endet mit den merkwürdigen Zeilen: »Auf dem Grund aber Medea den zerstückten / Bruder im Arm Die Kennerin / Der Gifte« (S. 74).

Warum kommt Müller in diesem Zusammenhang auf Medea? Warum »auf dem Grund«? Auf dem Grund der Geschichte? Auf dem Grund der Zerstörung? Antworten sucht er in den beiden folgenden Szenen der Montage.

Die Szene *Medeamaterial* hat er in dem historischen Jahr 1968 geschrieben. Es ist der einzige Dialog in dieser Collage. Hier sprechen Figuren, die mythologische Namen tragen: Amme, Jason und Medea. Aber es sind ganz heutige Figuren. Der Beginn des Dialoges, so Müller selbst, könnte das Stenogramm einer heutigen Auseinandersetzung zwischen Eheleuten sein.

Gezeigt wird genau der Ausschnitt aus Medeas Leben, der auch in Euripides' Tragödie gezeigt wird. Als Medea begreift, dass Jasons Entschluss, die Jüngere, Schöneren, Reichere und Mächtigeren zu heiraten, unumkehrbar ist, möchte sie sterben: »Ich / Bin nicht erwünscht hier Dass ein Tod mich wegnähm«. Jason, genervt, fragt: »Was warst du vor mir, Weib?«, als wäre sie vor ihm ein Nichts gewesen und nur durch ihn etwas geworden. Sie antwortet: »Medea« (S. 75). Damit ist das Leitmotiv für die Szene gegeben, die Identitätsproblematik: Sie *war* Medea – was *ist* sie jetzt?

18 Heiner Müller: *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, in: *Werke 5. Die Stücke 3.*, Frankfurt/M. 2002, S. 71-84. Die in diesem Abschnitt in Klammern gesetzten Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.

Auch sie beginnt – wie Dascha – , ihre Lage klug zu analysieren: in dieser verzweifelten Situation ein erster Schritt auf der Suche nach ihrer Identität.

Der Auslöser für die Analyse ist sein Verrat an ihr: »Dank für deinen / Verrat der mir die Augen wiedergibt / Zu sehen was ich sah« (S. 76). Verrat und seine historischen Folgen – das ist eines der großen Themen bei Müller.<sup>19</sup> Jasons Verrat lässt Medea ihre Vergangenheit klar sehen. Wie etwas Fremdes. Sie begreift: Alles, was sie aus bedingungsloser Liebe für Jason getan hat, war auch *ihr* Verrat: Sein Sieg über Kolchis, die Kolonisierung ihres Landes, die Unterdrückung ihres Volkes, der Mord an ihrem Bruder, alles war auch ihr Verrat. Und zugleich war es *ihr Verrat an sich selbst*. Sie hatte aufgehört, Medea zu sein. Sie hatte ihm, so wörtlich, als »Sklavin, Werkzeug, Hündin, Hure, Sprosse auf der Leiter seines Ruhmes« (S. 75) gedient. *Er hatte sie erniedrigt und benutzt, aber sie hatte sich ihm freiwillig untergeordnet*. Das ist ein wichtiger Punkt bei Müller: die freiwillige Unterordnung der Unterdrückten und Ausgebeuteten unter die Herren.<sup>20</sup> Das bezieht er auf Klassen, Ethnien und Geschlechter.

Medeas erster Befreiungsschritt aus dieser Unterordnung ist also, dass sie »sieht«, begreift, erkennt. Der zweite ist, dass sie »abrechnet«: »Heute ist Zahntag Jason Heute treibt / Deine Medea ihre Schulden ein« (S. 79). Je genauer sie Schulden und Schuld analysiert, je öfter er auf ihre Argumente reagiert, um so deutlicher sieht sie: Ihre Lage ist aussichtslos. Medea – das heißt die Rat Wissende. Jetzt ist sie am Ende. Sie greift zum letzten Mittel, zur Gewalt. »Machtverlust«, so Hannah Arendt, verführt »sehr viel eher als Ohnmacht zur Gewalt, als könnte diese die verlorene Macht ersetzen.«<sup>21</sup>

Medea mordet die Nebenbuhlerin. Dann eine Steigerung ihrer Hilflosigkeit. Sie mordet ihre geliebten kleinen Söhne, die sie plötzlich als »Früchte des Verrats aus deinem Samen«, als ihre »kleinen Verräter« (S. 79) zu erkennen meint. Es ist eine Art Amoklauf, bei dem sie genau reflektiert, was sie tut: »Mit diesen meinen Händen der Barbarin / Händen zerlaugt zerstickt zerschunden vielmal / Will ich die Menschheit in zwei Stücke brechen / Und wohnen in der leeren Mitte Ich / Kein Weib kein Mann« (S. 79). Frau-Sein, Mann-Sein – die Unerträglichkeit der sozial konstruierten und tradierten Gegensätzlichkeiten – auch das ist ein großes Thema bei Heiner Müller<sup>22</sup>. Was will Medea sein? Ein Neutrum? Ein Ungeheuer? Ein Mensch?

Sie tötet die Kinder mit den Worten: »Küssen würdet ihr die Hand / Die euch den Tod schenkt kenntet ihr das Leben« (S. 79). Aber sie vollendet den Amoklauf nicht, bringt sich nicht selbst um. Als alles vorbei ist, glaubt sie, wieder sie selbst, wieder Medea zu sein: »Oh ich bin klug ich bin Medea Ich« (S. 80). Aber es ist Wahn, Selbstbetrug, Selbstaufgabe. Es ist, zumindest nach meinem Verständnis, ein Bild für die Pervertierung des Individualisierungsprozesses und ein radikales Bild für den Austritt der Frau aus der Geschichtsmächtigkeit durch Anpassung. Anpassung an patriarchal begründete Gewaltideologien und Gewaltpraktiken. – Aber: Diese Art von mörderischer Anpassung bedeutet zugleich auch eine Gefahr für patriarchal fundierte Gesellschaften, insofern sie das Bild, die Praxis und die Identität der domestizierten Frau zerstört.

19 Vgl. Heiner Müller: Der Auftrag, in: Ebenda, S. 11-42.

20 Vgl. ebenda, S. 22.

21 Hannah Arendt: Macht und Gewalt, München, Zürich 1970, S. 55. .

22 Siehe Heiner Müller: Quartett, in: Werke 5. Die Stücke 3. Frankfurt/M. 2002.

Der dritte Text der Montage *Landschaft mit Argonauten* beginnt mit der Frage nach der Identität: »Soll ich von mir reden Ich wer / Von wem ist die Rede wenn / Von mir die Rede geht Ich Wer ist das« (S. 80). Es ist ein Mann mit Namen Jason, der spricht. Es ist ein Ich, aber, so Müller in einer Anmerkung: »Wie in jeder Landschaft ist das Ich in diesem Textteil kollektiv« (S. 84). Es ist der Monolog eines kollektiven männlichen Ich, das Geschichte gemacht und erlitten hat – bis zur letzten Konsequenz, der kollektiven Selbstvernichtung.

Der Monolog besteht – ähnlich wie *Verkommenes Ufer* – aus einer Aneinanderreihung von Momentaufnahmen: Jasons Leben und Tod. Aber er geht weit darüber hinaus. Er beschreibt *Das Leben eines Mannes* (S. 81) durch die Jahrhunderte bis in die Gegenwart, von der frühen Kolonialisierung und der welthistorischen Entmachtung der Frau bis zu Panzerschlachten, Flugzeugangriffen, Medienschlachten. Das Leben eines Mannes im Spannungsfeld von Liebessehnsucht, technischem Fortschritt, fortschreitender Vernichtung von Natur und Mensch: »Ich spürte MEIN Blut aus MEINEN Adern treten / Und MEINEN Leib verwandeln in die Landschaft MEINES Todes« (S. 83).

Die Montage ist eine Warngeschichte von historischer Dimension, besonders heute, in der Zeit militärischer, sozialer und politischer Kriege und fortschreitender Umweltzerstörung.

#### *Christa Wolf: Medea. Stimmen. Roman*

Im Jahr 1996 erzählte Christa Wolf die Geschichte der Medea wiederum völlig anders. Sie schrieb diesen Roman knapp eineinhalb Jahrzehnte nach *Kassandra*, ihrem ersten Buch über eine Frau aus der antiken Mythenwelt, in dem sie darüber nachgedacht hatte, wer *Kassandra* gewesen sein könnte, bevor sie aufgeschrieben wurde. In *Medea. Stimmen* stellt sie die Frage: Warum und aus wessen Interesse wurde Medea zum Mythos von der Kindermörderin? Christa Wolf benutzt einen großen Teil der im Mythos erzählten Fakten, wertet sie um und erfindet einige Figuren und Vorgänge neu. Und, um es gleich vorwegzunehmen: Bei Christa Wolf tötet nicht Medea ihre Söhne wie bei Euripides, sondern die Korinther steinigen sie – ganz wie in dem uralten Mythos. Die Rezensionen, wiederum vor allem die von männlichen Kritikern aus den alten Bundesländern, waren ziemlich negativ: Warum muss dieses Buch *Medea* heißen, wenn doch die Frau ihre Kinder nicht umbringt? Außerdem wurde der Roman als Schlüsselroman gelesen: Die Frau aus dem Osten (Kolchis), die in den Westen (Griechenland) kommt, habe sich selbst (Medea) als emanzipierter darstellen wollen als die Frauen im Westen. Sie habe den Osten (die DDR) und sich selbst (kurzzeitige Stasi-Informantin in den fünfziger Jahren) entlasten wollen, indem sie den Westen (Korinth) anklagt, ebenfalls Leichen im Keller zu haben. Und so weiter. Unterm Strich kommt bei vielen heraus: Wir wollen unsere eifersüchtige, rasende Kindermörderin wiederhaben!

Meiner Ansicht nach haben diese Kritiker den Roman mit der Brille der Vorurteile gelesen, die über Christa Wolf nach der Wende in der Öffentlichkeit geschürt wurden. Wer aber mit dieser Brille liest, verbaut sich den Zugang zu dem, was wirklich erzählt wird. Erzählt wird die Geschichte der Medea als die immer und immer

wieder und auch gegenwärtig hochaktuelle Geschichte von der dehumanisierenden Macht von Vorurteilen und der Herstellung und Benutzung eines Sündenbocks.

Genau genommen erzählt Christa Wolf mehrere Geschichten in einer. Sie erzählt erstens: die Geschichte der politisch interessierten jungen Königstochter Medea, die es aus politischen Gründen in ihrer Heimat Kolchis nicht ausgehalten hat; denn ihr Vater hat seinen Sohn, Medeas Halbbruder, ermorden lassen. Das war in bestimmten Phasen des Übergangs vom Matriarchat zum Patriarchat ein durchaus üblicher Vorgang, der dem Erhalt der eigenen Macht diene.

Wolfs Medea nutzt die Chance zur Flucht mit Jason, bekommt von ihm zwei Söhne und gerät in ein Land (Korinth), dessen König ebenfalls aus Gründen seiner Machterhaltung eine Leiche im Keller hat: die Königstochter Iphinoe. Soweit die Vorgeschichte.

Medea entdeckt aus Zufall die Leiche in Korinths Keller. Sie hat nicht die Absicht, diese ihre Entdeckung zu veröffentlichen. Aber sie stellt Fragen. Mit diesem Wissen und ihren Fragen ist sie gefährlich.

Gefährlich ist sie auch, weil sie aus Kolchis Haltungen mitgebracht hat, in denen das Matriarchat noch nachklingt: Sie trägt bunte Farben und offene Haare; sie geht ohne Begleitung auf die Straße; sie ist, obwohl mit Jason verheiratet, allein erziehend und hat einen Liebhaber. Alles das könnte befreiend auf die Frauen von Korinth wirken. Und das darf nicht sein. Besonders weil Medea Umgang mit der völlig eingeschüchterten Königstochter Glauke hat und diese zu Selbstbewusstsein ermuntert. Medea, Fremde, emanzipatorisches Vorbild und vertuschten Geschichten auf der Spur – das ist eine potentielle Gefahr. Sie muss beobachtet, überwacht und in Schach gehalten werden.

Als ein Erdbeben das Land Korinth verwüstet und danach wegen ungenügender hygienischer Maßnahmen in den Armenvierteln die Pest ausbricht, wird seitens der Herrschenden angedeutet, das sei eine Strafe der Götter, an der Medea, ihr Lebenswandel, ihre Vergangenheit schuld seien. Sündenböcke gibt es nicht erst im Alten Testament, sondern schon weit vorher, und durch die Jahrtausende hindurch bis heute. Es gibt Sündenböcke, denen kollektive Schuld aufgeladen wird, und solche, denen individuelle Schuld aufgeladen wird. In Korinth wird das Gerücht gestreut, Medea sei die Mörderin ihres Bruders.

Christa Wolf erzählt zugleich die Geschichte der Medea als einer Frau, die versucht, als Mittlerin zwischen den Fremden und den Einheimischen zu agieren, indem sie am Leben und an den Feiern beider teilnimmt. Damit gerät sie zwischen die Fronten der auf beiden Seiten aufgebrachten Menge. Christa Wolf beschreibt, wie Wahn, Grausamkeit, Gewalt in unzufriedenen, aufgebrachten, aufgehetzten Massen entstehen und wie leicht der Hass von allen Seiten auf Sündenböcke gelenkt werden kann.

Im Zusammenhang damit beschreibt sie Medeas Konflikt als den Konflikt eines Menschen, der den politischen Anspruch erhebt, Menschenopfer für Götter, Menschenopfer für Machtinteressen, abzuschaffen, und der in die tragische Situation gerät, ein Massaker, Menschenopfer genannt, zu erleben und es nur begrenzen, aber nicht verhindern zu können.

Christa Wolf beschreibt, wie Medea wegen einer Tat, die sie nicht begangen hat, vom Korinther Gericht verbannt wird, in die Wüste

geht, begleitet von einer Kolcherin, sonst ohne Kontakt zu Menschen. Sie darf ihre Kinder nicht mitnehmen. Diese werden, ganz wie im alten Mythos gesteignet.

Um diese vielen Geschichten in einer zu erzählen, nutzt Christa Wolf einen Kunstgriff: Sie lässt Stimmen sprechen. Sechs Personen erzählen in elf Monologen den Verlauf der Vorgänge in Korinth jeweils aus ihrer eigenen individuellen Perspektive, beschreiben ihre Interessen, ihre Absichten. So werden nicht nur die Machtgeflechte, die unterschiedlichen Charaktere, Motive, Vorgeschichten erkennbar, sondern klar wird auch, was sie realiter voneinander halten, warum sie jemandem schaden, obwohl sie ihn als Persönlichkeit achten, oder warum sie jemanden fördern, obwohl sie ihn verachten.

Christa Wolf schafft es, individuelle Geschichten in ihrer historischen Dimension und Geschichte als Interessen- und Handlungsgeflecht von Individuen zu zeigen. Sie macht nicht nur durchschaubar, *warum und wie ein Sündenbock hergestellt wird*. Sie macht auch durchschaubar, *wie, aus welchen Interessen, mit welchen Mitteln ein Mythos gemacht wird*. In diesem Falle ein frauen- und fremdenfeindlicher.

Jahre später, als Arinna, die Tochter von Medeas Begleiterin, die beiden verwilderten Frauen in der Wüste gefunden und informiert hat, fasst Medea ihre Erfahrungen zusammen: Die Kinder »Tot. Sie (die Korinther) haben sie ermordet. Gesteignet, sagt Arinna. Und ich habe gedacht, ihre Rachsucht vergeht, wenn ich gehe. Ich habe sie nicht gekannt. (.). Und die Korinther sollen immer noch nicht fertig sein mit mir. Was reden sie. Ich, Medea, hätte meine Kinder umgebracht. Ich, Medea, hätte mich an dem ungetreuen Jason rächen wollen. Wer soll das glauben, fragte ich. Arinna sagte: Alle (...). Arinna sagt, im siebten Jahre nach dem Tode der Kinder haben die Korinther sieben Knaben und sieben Mädchen aus edlen Familien ausgewählt. Haben ihnen die Köpfe geschoren. Haben sie in den Hera-tempel geschickt, wo sie ein Jahr verweilen müssen, meiner toten Kinder zu gedenken. Und dies von jetzt an alle sieben Jahre. So ist das. Darauf läuft es hinaus. Sie sorgen dafür, dass auch die Späteren mich Kindsmörderin nennen sollen.«<sup>23</sup>

23 Diesen Brauch mit dieser Wirkungsabsicht gab es in Athen sehr lange.