GENDER OPEN REPOSITORIUM

Medea, meine Schwester? : Medea-Texte von Autorinnen im 20. Jahrhundert

Stephan, Inge

1997

https://doi.org/10.25595/308

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stephan, Inge: *Medea, meine Schwester? : Medea-Texte von Autorinnen im 20. Jahrhundert*, in: Henn, Marianne; Hufeisen, Britta (Hrsg.): Frauen: MitSprechen MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung (Stuttgart: Heinz, 1997), 1-23. DOI: https://doi.org/10.25595/308.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

STUTTGARTER ARBEITEN ZUR GERMANISTIK
herausgegeben von
Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer

Nr. 349

Frauen: MitSprechen MitSchreiben

Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung

Herausgegeben von
Marianne Henn und Britta Hufeisen



VERLAG HANS-DIETER HEINZ
AKADEMISCHER VERLAG STUTTGART
1997

Die Reihe **"STUTTGARTER ARBEITEN ZUR GERMANISTIK"**
ist die **neugermanistische** Fortsetzung der Reihe
"GÖPPINGER ARBEITEN ZUR GERMANISTIK".
Kümmerle Verlag, Göppingen.
In den "GÖPPINGER ARBEITEN ZUR GERMANISTIK"
erscheinen ab Band 160 ausschließlich Veröffentlichungen aus
dem Gebiet der Altgermanistik und der Sprachgeschichte.
Die Reihe "Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik" steht in
keinem organisatorischen Zusammenhang mit
der Universität Stuttgart.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Frauen: MitSprechen, MitSchreiben : Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung / hrsg. von Marianne Henn und Britta Hufeisen. - Stuttgart : Heinz, 1997
(Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik ; Nr. 349)
ISBN 3-88099-354-8

Alle Rechte vorbehalten, auch die des Nachdrucks von Auszügen,
der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung.

Verlag Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag Stuttgart
D-70469 Stuttgart, Steiermärker Straße 132
Druck: Sprint-Druck GmbH, 70469 Stuttgart
ISBN 3-88099-354-8
Printed in Germany
1997

Inhalt

Einleitung (M.H./B.H.) V

A. Plenarvorträge
Inge Stephan (Berlin): 1
Medea, meine Schwester? Medea-Texte von Autorinnen im 20. Jahrhundert

Marlis Hellinger (Hannover): 24
Eine Sprache für beide Geschlechter — Variabilität und sprachlicher Wandel im gegenwärtigen Deutsch

B. Schöne Seelen und gute Frauen
Daniel J. Farrelly (Dublin): 37
The Autonomy and Socialisation of the "Schöne Seele"

Marianne Henn und Britta Hufeisen (Edmonton, AB): 48
Bekenntnisse einer schönen Seele aus weiblicher Sicht. Friederike Helene Ungers Roman

Christoph Lorey (Fredericton, NB): 69
"*Be*-Stimmung" und "Selbst-be-Stimmung" in Goethes Kalendergeschichte *Die guten Weiber*

C. Autorinnen: Selbstentwürfe und Selbstentwicklungen
Corinna Julia Heipcke (Kassel): 83
Frau versus Dichterin? Konkurrierende Selbstentwürfe deutschsprachiger Autorinnen des 18. Jahrhunderts

Wolfgang Albrecht (Weimar): 107
Mobilität und Wahrnehmung. Über ein Reflexionsgefüge reisender Frauen (Johanna Schopenhauer und Fanny Lewald) in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

D. Opfer, Liebe, Tod 119
Elizabeth J. Plagwitz (Sackville, NB):
"Wem geziemt die Aufopferung?": Sacrifice in Charlotte von Stein's *Dido*

II

Ulrike Vedder (Hamburg): 128
"Alles um Liebe und so nun auch den Tod." Liebendes Sprechen und tödliches Schweigen in *Stella* von Goethe und in *Wir töten Stella* von Marlen Haushofer

Susanne Baackmann (Albuquerque, NM): 148
Zwischen Befreiung, Vergeltung und Backlash. Neue Diskurse des Begehrens in der Literatur von Frauen. Zu Ulla Hahns *Ein Mann im Haus*

Petra M. Bagley (Preston, GB): 164
The Death of a Daughter: the End of a Story. A Comparison of Hedda Zinner's *Katja* (1979) and Christine Haidegger's *Zum Fenster hinaus* (1979)

E. Erinnern, Schreiben und Identität
Annegret Pelz (Hamburg): 187
Der Schreibtisch. Ausgrabungsort und Depot der Erinnerungen

Birgit Wägenbaur (Marbach): 201
"habe getaumelt in den Räumen des Aethers": Karoline von Günderrodes ästhetische Identität

F. Mythos
Ortrud Gutjahr (Karlsruhe): 223
Iphigenie - Penthesilea - Medea. Zur Klassizität weiblicher Mythen bei Goethe, Kleist und Grillparzer

K. F. Hilliard (Oxford, GB): 244
Orient und Mythos: Karoline von Günderrode

Gaby Pailer (Karlsruhe): 256
Nixchen und *Halbtier*: Die Entmythisierung der Wasserfrau bei Hans von Kahlenberg (= Helene von Monbart) und Helene Böhlau

Frederike Haberkamp (Bonn): 274
Else Lasker- Schüler: Jussufs Traum zwischen Mythos und Utopie

G. Autobiografie
Ortrun Niethammer (Osnabrück): 291
Verschriftlichungsprozesse. Überlegungen zur Darstellung von Identität in Autobiographien von Frauen anhand von Sophie von La Roches *Melusinens Sommer-Abende*

Ute Lischke-McNab (Toronto, ON): 308
Literary Shadows and Female Autobiography. Lily Braun's Historical Novel *Im Schatten der Titanen*

H. Musil
Agata Schwartz (St. John's, NF): 321
Zwischen Schatten des Mannes und utopischer Suche nach eigener Sprache: Robert Musils Frauenbild anhand der Essays und des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften*

Bettina Leue (Waterloo, ON): 331
Diotima: "Seelenriesin" und "Riesenhuhn." Zur Sprache einer Frau in Musils *Mann ohne Eigenschaften*

I. Kategorie Geschlecht
Claudia Schmidt (Freiburg): 347
Die Kategorie Geschlecht in der (feministischen) Kommunikationsforschung

Daniela Gatto (Edmonton, AB): 357
A Comparison of Style Variations in Female Adolescent Narratives

Donna Korpiniski (Edmonton, AB): 369
Gender Differences Among Native Speakers of American Sign Language

J. Frauenliteratur in der DDR
Ilse Nagelschmidt (Leipzig): 375
Frauenliteratur der DDR im Spannungsfeld zwischen Aufbegehren und Ausbruch - zwischen Identitätsverlust und Identitätsgewinn

Gerrit-Jan Berendse (Christchurch, NZ): 398
Undine in der DDR. Gabriele Kacholds Verhältnis zur Künstlerszene Prenzlauer Berg

Cheryl Dueck (Montréal, PQ): 413
Lefthandedly Breaking Through the Discourse of the Unified Subject: Gendered Identity and the GDR in the Works of Brigitte Reimann and Christa Wolf

K. Lebens-, Beziehungs und Aktivitätsbereiche
Regina Braker (La Grande, OR): 425
Bertha von Suttner, Helene Stöcker, Anita Augspurg and Lida Gustava Heymann: Pacifism or Feminist Pacifism?

R. John Rice (Vancouver, BC): 441
"... bist im Leib deiner Mutter nicht fertig geworden". The Lesbian Figure in Wedekind's *Lulu*-plays

Arnd Bohm (Ottawa, ON): 455
Gender and History in the Works of Alma Johanna Koenig

John L. Plews (Edmonton, AB): 468
Ingeborg Drewitz's *Gestern war Heute*: Food as a Danger Zone for Women

L. Dialog, Reflexionen, Sprache

Julie Doll Allen (Seattle, WA): 479
Male and Female Dialogue in Lou Andreas-Salomé's *Fenitschka*

Kathleen Thorpe (Johannesburg, SA): 490
Selbst-Gespräche: *Häutungen* by Verena Stefan und *Die Giftmörderinnen* by Elfriede Czurda

Deborah Janson (Morgantown, WV): 500
Ilse Aichinger's *Spiegelgeschichte*: Challenging the Symbolic Order

Susanne Wokusch (Lausanne, CH): 514
Frauen und ihre Sprache in der Science Fiction-Literatur

M. Interview mit Karin Struck

Monica Hofer (Union Bay, BC) und Karin Struck (Gütersloh): 547
Duett: Im Gespräch mit Karin Struck

Inge Stephan

Medea, meine Schwester?*

Medea-Texte von Autorinnen im 20. Jahrhundert

Medea:
Sag mir, Medea, war Jason nicht eigentlich zu unbedeutend,
um deiner Rache würdig zu sein? Aber ich vergaß: du liebtest ihn noch.
Die Liebe einer bedeutenden Frau gibt einem mittelmäßigen Manne
immer noch soviel Gewicht, daß ihre Rache an ihm sie nicht lächerlich macht.[1]

I

Im März 1995 hat Christa Wolf im Rahmen des *Antiken-Zyklus*[2] eine erste öffentliche, vielbeachtete Lesung aus ihrem zu der Zeit noch unveröffentlichten Roman *Medea oder die Verkennung* in Berlin im Hebbel-Theater veranstaltet.[3] Einen Monat später hat Edith Clever die *Medea* des Euripides in einer szenischen Lesung vorgestellt, die als Vorbereitung auf eine geplante Inszenierung des Stückes geplant war.[4] Beide, die Autorin, die mit ihrer *Kassandra*-Erzählung eine neue Phase der "Arbeit am Mythos" (Blumenberg) eingeleitet, und die Schauspielerin und Regisseurin, die mit ihrer *Penthesilea*-Präsentation eine neue Etappe in der emphatischen Aneignung kraftvoller, leidenschaftlicher Frauenfiguren durch Frauen eröffnet hatte, nähern sich Medea in unterschiedlicher Weise.

Christa Wolf entwirft "die andere Medea," nicht die "wilde, schreckliche Frau, die böse mordwütige Mutter, die entsetzliche Schwester," sondern die Medea, "die in den frühen Legenden und Mythen lebt," die "guten Rat Wissende, die Heilerin," der die männliche Rezeption von Euripides bis H. H. Jahnn nach ihrer Meinung "übel mitgespielt" habe.[5] Bei Christa Wolf ist Medea nicht die Mörderin ihrer Kinder und nicht die Brudermörderin, als die sie in der Rezeption seit Euripides erscheint. Trotzdem bleibt sie auch in ihrer Sicht eine "Fremde in entfremdeten Umständen," eine "Wilde, Unangepaßte," ein "Pfahl im Fleisch der Gezähmten." Edith Clever hebt in ihrer *Medea*-Präsentation ebenfalls die Momente der Fremdheit hervor. Im Rückgriff auf Euripides stellt sie zur Kinder- und Brudermörderin Medea eine zeitliche Distanz her, verhindert durch den Einsatz von antikisierenden Masken die emotionale Annäherung an die Figuren. Ihre behutsame szenische Vergegenwärtigung arbeitet sich ebenso wie der sensible Neuentwurf der Figur bei Christa Wolf letztlich an dem gleichen Problem ab: am Gewaltpotential des Mythos, der in Medea ins Monströse gesteigert zu sein scheint. Wolf rückt die Gewalt entschlossen von ihrer Medea weg und verlagert sie in die Gesellschaft, Clever läßt durch ihre

betont verhaltene Art der Präsentation die mörderische Leidenschaft der Figur zurücktreten.[6]

Die Kritik hat unterschiedlich auf die beiden Medeen reagiert. Während Clevers zurückhaltende *Medea*-Interpretation als "strenge, unbürgerliche Auffassung von der griechischen Tragödie" gelobt wurde,[7] ist Christa Wolfs Neuentwurf der Figur auf harsche Kritik gestoßen.[8] Wenn man einmal den politischen Kontext beiseite läßt, der die ehemals gerade im Westen hochgelobte Christa Wolf ins Zentrum eines Literaturstreits gerückt hat, der weniger ihrem Werk als der stellvertretenden Abrechnung mit den DDR-Intellektuellen und der politischen Rechtfertigung der kolonisierenden Einverleibung der ehemaligen DDR als "neue Bundesländer" in die alte Bundesrepublik gilt, bleibt hinter den Angriffen ein Einwand bestehen: Ist eine Medea ohne Mord überhaupt denkbar? Diese Frage mußte sich übrigens bereits Tabori gefallen lassen, als er in seiner *M* (1984) nicht Medea, sondern Jason den Kindesmord begehen ließ. Ihm wurde vorgeworfen, daß er den Medea-Mythos banalisiert und ein "feministisch gemeintes Rührstück" geliefert habe, das nicht "Medea," sondern eigentlich "Annemarie" heißen müsse. Ein Rezensent schrieb:

> Eine Medea ohne Mord ist wie ein Sisyphos ohne Stein, ein Siegfried ohne Drachen oder ein Ödipus, der seinen Vater am Leben läßt und keine Lust hat, seine Mutter zu heiraten. Wer Medea den Mord nimmt, verkleinert sie: er macht aus einem Mythos eine Mama.[9]

Ein anderer Rezensent hat kritisch dagegengehalten:

> Es kommt nicht darauf an, einer vorgegebenen Idee von diesem Mythos gerecht zu werden, sondern an ihm etwas sichtbar zu machen, in dem wir uns selbst erkennen.[10]

Gehört der Mord aber nicht doch untrennbar zu Medea, auch wenn man nicht einer normativ vorgegebenen Vorstellung vom Mythos folgt? Die Faszination, die von Medea gerade in der Gegenwart ausgeht, rührt doch ganz offensichtlich von dem Gewaltpotential her, das die Figur enthält.

'Mörderische Frauen', allen voran Medea, erleben in der gegenwärtigen Literatur, auf dem Theater und in den Medien eine wahre Konjunktur.[11] Friedhelm Döhl, Rolf Liebermann und Mikis Theodorakis haben *Medea*-Opern geschrieben, Anselm Kiefer hat sich in großformatigen Bildern mit dem Argonautenmythos auseinandergesetzt, Barbara Bilabel, Ciulli, Neuenfels und Alexander Lang haben vieldiskutierte Euripides-Inszenierungen geliefert, Bob Wilson hat lange an einem *Medea*-Projekt gearbeitet, die *Medea*-Dramen von Grillparzer, Jahnn und Heiner Müller haben vielbeachtete Neuaufführungen erlebt, die Filmemacherin Ula Stöckl hat Medea in sehr eigenwilliger Weise zur

Zeitgenossin gemacht und Per Lysander und Suzanne Osten haben die Auswirkungen der Gewalt in ihrem Stück *Medeas Kinder* thematisiert, um nur einige Beispiele der Medea-Renaissance in den 80er und 90er Jahren zu nennen. Wie ist diese Renaissance der Medea-Figur zu erklären?

Diese Frage haben bereits 1988 eine Reihe von Schauspielerinnen, Autorinnen und Regisseurinnen auf der Jahrestagung "Frauen im Theater" aufgeworfen, die unter dem provokativen Motto: "MordsWeiber" stand. In der Einleitung zur Dokumentation heißt es:

> Wir haben unserer Veranstaltung den schillernden Titel "MordsWeiber" gegeben. Er kennzeichnet einerseits Bewunderung und andererseits Schrecken vor kraftvollen Frauen, vor der Macht ihrer Gefühle, die die Regeln der männlichen Ordnung sprengen. Was signalisieren solche Frauenfiguren und deren Inszenierung? Ist es eine komplizierte Verbindung zum Zeitgeist auf der Suche nach leidenschaftlichen Geschichten? Ein Bedürfnis nach den Elementen Überschreitung, Rausch, Tod? Weil diese heute mit Hilfe von Therapien und Beziehungstechniken verdrängt werden? Oder ist das Interesse an solchen Figuren eine Reaktion auf die gewandelten Selbstbildnisse und -darstellungen von Frauen? Manifestieren sich darin männliche Ängste vor mächtigen Frauen? Oder Hoffnungen und Identifikationsmöglichkeiten für ein weibliches Publikum?[12]

In ihrem Vortrag "Medea und Penthesilea - Rückkehr der monströsen Frauen" hat Barbara Sichtermann diese Fragen folgendermaßen aufgenommen:

> Was hat es zu bedeuten, daß Stücke wie Kleists "Penthesilea", wie Euripides' und Hans Henny Jahnns Medea", Hebbels "Judith" und Racines "Phädra", Rollen, die lange als 'unspielbar' oder doch als schwierig und wenig attraktiv galten, in jüngerer Zeit vermehrt auf die Bühne gebracht werden? Daß die weibliche Schreckensfigur, die Rächerin, die Verderberin, die gewalttätige Zauberin, die monomanisch und unglücklich Liebende, daß die dämonische Heroine eine Art Renaissance erlebt? Spiegelt das Theater mit seinem Tribut an die mörderischen Weiber das Wachstum weiblicher Autonomie in der Gesellschaft? Bietet es den um Objekte der Identifikation verlegenen emanzipierten Frauen in der Jungfrau von Orléans oder Antigone einen mythischen Ausweg? Oder was sonst könnte sich hinter der erst einige Jahre

> alten Tendenz verbergen, der monströsen Heldin, die, wo sie ihren Begierden oder ihrer Sendung folgt, Tod und Vernichtung sät, eine doch erstaunliche inszenatorische Phantasie und Geduld zu widmen? Was sagen uns Medea oder Penthesilea über die ganz normalen Frauen und ihren veränderten Platz im sozialen Leben?[13]

Antworten auf solche zugespitzten Fragen sind schwer zu finden. Dementsprechend kommt Sichtermann zu eher vorsichtigen Hypothesen:

> Vielleicht weniger als wir hoffen, wünschen oder fürchten. Es liegt doch eine Kluft zwischen uns kleinen Frauen auf der Straße, selbst wenn wir am Theater tätig sind, selbst wenn wir wissen, was wir wollen und es auch durchsetzen, - und jenen überlebensgroßen Megären, die dem Unterjocher ihres Volkes das Haupt abtrennen oder ihre Zähne in die Brust des sterbenden Geliebten schlagen. In diesen Frauenfiguren und in den Morden und Heldentaten, die sie begangen haben, klingt so viel sagenhaftes Erbe und religiöse Inbrunst wider, daß unsere durchprofanisierte Zivilisation einschließlich ihrer Frauen sich hüten sollte, persönlich zu werden und mit einem Spiegel zu verwechseln, was eher als Ausgeburt des zweiten Gesichts denn als Portrait von Zeitgenossinnen verstanden werden müßte. Andererseits ist die Rückkehr der unspielbaren Heldinnen ein Phänomen, das sich nicht von selbst versteht, und da es in das zweite Jahrzehnt der Frauenbewegung fällt, muß man einen Zusammenhang vermuten. Versuchen wir in aller Vorsicht eine Interpretation.[14]

II

Eine Interpretation in aller Vorsicht möchte auch ich versuchen. Diese bezieht sich nur vermittelt auf die "Rückkehr der monströsen Frauen" als einem allgemein zu beobachtendem kulturellen Phänomen in der Gegenwart, sondern sie fragt nach der spezifischen Provokation der Medea-Figur für Autorinnen.

Wenn Autorinnen, bildende Künstlerinnen, Komponistinnen, Regisseurinnen und Filmemacherinnen heute auf Medea zurückgreifen, so tun sie dies angesichts einer schier erdrückenden Tradition, die im öffentlichen Bewußtsein fast ausschließlich von Autoren repräsentiert wird: Durch Texte von Euripides, Grillparzer, Jahnn und Müller, durch Bilder von Delacroix, Feuerbach, Mucha, Beckmann und Kiefer, durch Musik von Cherubini, Krenek und Döhl und nicht zuletzt durch den Film von Pasolini.

An dieser Tradition haben Frauen nur als Modelle, Schauspielerinnen oder Sängerinnen teil. Die Medea-Figur wird zur bevorzugten Herausforderung für berühmte Darstellerinnen. Maria Callas brillierte gleich doppelt als Medea: Als Sängerin in Cherubinis Oper und als Schauspielerin in Pasolinis gleichnamigem Film. Dabei passiert etwas Bezeichnendes: Maria Callas singt und spielt nicht nur die Medea; sie verschmilzt in der öffentlichen Wahrnehmung geradezu mit ihr.[15] Stärker noch als alle anderen Medea-Darstellerinnen vor und nach ihr *ist* sie Medea mit der Folge, daß all die Leidenschaften und Monströsitäten der Figur in sie als Frau hineinprojiziert werden - mit den bekannten zerstörerischen Konsequenzen.[16] In dieser Verschmelzung von Rolle und Person, dem Verschwinden der Frau als Subjekt und ihrer Wiederauferstehung als reine Projektionsfläche drückt sich m. E. aber genau die Ambivalenz aus, die das Verhältnis von Frauen zum Mythos generell prägt und ihnen als Autorinnen einen eigenen Umgang mit der Tradition so schwer macht.

Als Medea finden sich Frauen nicht nur immer schon als Beschriebene vor - als dämonisch Liebende, mörderische Mutter, Tochter und Schwester, als Vernichtung bringende Hexe und leidenschaftliche Verbrecherin, als betrogene, verlassene Frau, ungeliebte Mutter, Tochter und Schwester, als heilkundige Zauberin und grandiose Empörerin -, sondern sie geraten in Gefahr, von jenem "Mythos der Weiblichkeit" (Schlesier) aufgesogen zu werden, der nicht erst ein Produkt der Psychoanalyse in unserem Jahrhundert ist. In der Formulierung "Mythos Frau"[17] ist dieses Verschmelzen bzw. Ineinanderfallen von "Frau" und "Mythos" radikal zum Ausdruck gebracht. Wie aber können Autorinnen mit dem Mythos arbeiten, wenn sie - zugespitzt formuliert - selbst dieser Mythos sind? Wo Autoren sich in der Auseinandersetzung mit den mythischen Frauenfiguren am Anderen, Fremden, Gegengeschlechtlichen abarbeiten können, stoßen Autorinnen auf Bilder, durch die sie als Frauen bereits festgelegt sind und denen die Unterwerfung der Frau im patriarchalischen System in paradoxer Weise eingeschrieben ist: Die entmachtete Frau geht - um mit Horkheimer und Adorno zu sprechen - ein "in die Welt der Herrschaft, aber als gebrochene" oder sie kehrt als fratzenhaft verzerrte "Megäre" wieder.[18] Horkheimer und Adorno haben in ihrer *Dialektik der Aufklärung* den "Sieg der Männerherrschaft über vorzeitliche matriarchale und mimetische Entwicklungsstufen"[19] als einen Prozeß der Entzauberung und Entmächtigung von Natur beschrieben. Naturbeherrschung und Unterdrückung der Frau bilden in ihrem Verständnis einen untrennbaren Zusammenhang. Die Frau wird in ihrer Lesart zum "Bild der Natur, in deren Unterdrückung der Ruhmestitel dieser Zivilisation bestand."[20]

Was bedeutet das für das Verständnis einer Figur wie Medea und für ihre Aneignung durch Autorinnen? Anregungen bieten m. E. nicht so sehr der

berühmte Odysseus-Exkurs von Horkheimer und Adorno, der den Prozeß der Naturbeherrschung als Unterdrückung von äußerer und innerer Natur in der Begegnung von Odysseus mit Kirke und den Sirenen interpretatorisch nachzeichnet, sondern eher der umstrittene Juliette-Exkurs, der der Wiederkehr des Verdrängten in den Schriften de Sades nachspürt. Natürlich ist de Sades vom Sexus besessene Juliette keine Medea, aber die durch Moral nicht kontrollierte Gewalt, die sich in den Schriften de Sades Bahn bricht, markiert genau jenen Durchbruch des Verdrängten, der sich in der Euripideischen *Medea* zunächst als furiose weibliche Rede manifestiert, von der Geyer-Ryan in ihrem Aufsatz "Zur Geschichte des weiblichen Vernunftverbots" gesprochen hat:

> Wenn genau im Zentrum eines Bereichs der Ausgrenzung das, was ausgegrenzt ist, machtvoll hervorbricht, sprechen wir in der Sprache Freuds von der Rückkehr des Verdrängten oder vom Phänomen des Unheimlichen und in der Sprache der Dekonstruktion vom Zusammenbruch binärer Schemata. So wie im Zentrum männlicher Rationalität unter Bedingungen ihrer äußersten Zuspitzung die verdrängte Dimension der Angst hervorbricht, so inszeniert Euripides in *Medea* die Explosion weiblicher Rede und weiblicher Vernunft mitten im Bereich extremer männlicher Exklusivität.
>
> Das Drama ist das öffentliche Genre der Literatur, und das Theater ist selbst eine der großen Institutionen bürgerlicher Öffentlichkeit. Wenn der dramatische Text die Stimmen weiblicher Figuren in Szene setzt, beginnen die Frauen genau dort zu sprechen, wo sie ausgeschlossen sind. Im griechischen Drama ist dieser Einbruch weiblichen Sprechens am radikalsten. Perikles' Diktum, daß die beste Frau die ist, die nicht nur nicht spricht, sondern über die auch nicht gesprochen wird, oder die Tatsache, daß bei Gerichtssachen der Polis oft kaum festgestellt werden konnte, ob eine bestimmte Frau überhaupt existierte, macht die ganze Ungeheuerlichkeit einer Figur wie Medea verständlich.[21]

Medea ist aber nicht nur Zeichen "einer aus der symbolischen Ordnung exilierten weiblichen Vernunft,"[22] als die sie Geyer-Ryan deutet; sie ist auch die Täterin, in deren Taten das Unterdrückte und Verdrängte als Grausamkeit zurückkehrt. Diese Rückkehr des Verdrängten eskaliert am Ende des Dramas in jenem Umschlag von Aufklärung in Mythos, den Horkheimer und Adorno als Grundbewegung der *Dialektik der Aufklärung* insgesamt herausgestellt haben: Am Ende tritt Medea mit ihren beiden toten Kindern in den Mythos zurück. Der

Drachenwagen, mit dem sie die Bühne verläßt, bindet sie zurück in jene mythische Ordnung, aus der sie durch die Verbindung mit Jason kurzfristig herausgetreten war. "Die über alle Maßen gedemütigte Frau verwandelt sich zurück in mythische Urgewalt."[23] Gleich ob man diese Verwandlung als widersprüchliche dramatische Bewegung in der "Konstruktion des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie" interpretiert[24] oder als Ausdruck für die mythische Gebundenheit der antiken Tragödie versteht,[25] wird durch diese Rückbindung in den Mythos die Ambivalenz der Medea-Figur gerade für Autorinnen verstärkt: Medea ist maßlos als Liebende und Hassende, brillant als Rhetorikerin, kühl kalkulierend als Handelnde, doppelt überlegen durch göttliche Abstammung und überragenden Intellekt, eine Täterin par excellence also - als Fremde und Barbarin, als verlassene und betrogene Frau aber ist sie Opfer einer Machtkonstellation, die auf Ausgrenzung, Unterwerfung und Entmündigung machtvoller Weiblichkeit zielt. Als Frau wird Medea gedemütigt, als Göttin in unerreichbare Höhe gehoben.

Damit sind ihr - sowohl auf der Täter- wie Opferebene - all die Züge als Wesensmerkmale eingeschrieben, vor denen Frauen traditionellerweise zurückschrecken. Olga Rinne hat in ihrem Essay-Band *Medea* (1988) das Entsetzen beschrieben, das ausbrach, als eine Frau im Kreis ihrer Freundinnen erklärte, sie habe ihrer neugeborenen Tochter neben dem Rufnamen einen zweiten Namen gegeben - Medea:

> Auf unseren Gesichtern spiegelten sich die unterschiedlichsten Empfindungen, von Verwirrung und ungläubigem Erstaunen bis hin zu offener Bestürzung. Medea? War das nicht die Frau, die ihre eigenen Kinder getötet hatte? Die Frage, die im Raum stand - warum hast du deiner Tochter ausgerechnet diesen Namen gegeben? -, sprach keine von uns aus. Es war uns klar, daß sich mit der Gestalt der Medea noch mehr verband, daß sie nicht einfach eine Kindesmörderin war, sondern eine mächtige, eindrucksvolle, starke Frauengestalt, die sich mit dem Unrecht, das ihr geschehen war, nicht abgefunden hatte. Aber gab ein Name, der so sehr von der Aura des Destruktiven umgeben war, der Tochter nicht auch eine furchtbare Belastung mit auf den Weg? Der Name Medea, das wurde uns in diesem Augenblick wohl allen bewußt, rührt an die in unserer Kultur am tiefsten tabuierten Bereiche, die auch in uns selbst als Tabus verankert sind: Wut, Zorn, Widerstand, Macht, Gewalt und Rache passen nicht in unser Bild von Weiblichkeit hinein.[26]

III

Eine übermächtige männliche Traditionslinie, die dialektische Verbindung von Frau und Mythos im Prozeß der Zivilisation und die Tabus, die eine Figur wie Medea gerade bei Frauen anrühren, sind meiner Meinung nach die Gründe dafür, daß sich Autorinnen erst mit großer zeitlicher Verspätung und dann zunächst in einem Genre der Figur genähert haben, das in entschiedenem Gegensatz zum dramatischen Profil der Figur steht. Eine nennenswerte Medea-Rezeption durch Autorinnen setzt erst während bzw. kurz nach dem Zweiten Weltkrieg ein und zwar im Bereich der Prosa.

Noch während des Krieges wandte sich Marie Luise Kaschnitz den *Griechischen Mythen* (1944) zu.[27] An der Seite ihres Mannes, einem bekannten Archäologen, bereiste sie Griechenland und Italien. Die griechischen Mythen wurden für sie zu einem Fluchtpunkt in einer als zunehmend bedrückend empfundenen Gegenwart und darüber hinaus zu einem kreativen Bereich, in dem sie Selbständigkeit gegenüber ihrem Mann gewinnen konnte. Auch Kaschnitz betreibt Archäologie, nicht indem sie Vasenscherben zusammensetzt wie ihr Mann, sondern indem sie Bruchstücke unterschiedlicher mythischer Überlieferungsstufen sammelt und sie zu Geschichten zusammenfügt. Diese eigene Standortbestimmung hat einen hohen ideologischen Preis. Vor allem im Vorwort gerät Kaschnitz in eine Nähe zur nationalsozialistischen Terminologie, die ihr später zu Recht unangenehm gewesen ist, und das von ihr entworfene Menschen- und Geschichtsbild ist äußerst konservativ. Angesichts der zeitgeschichtlichen und biographischen Konstellation verwundert es nicht, daß Kaschnitz nicht die großen männlichen oder weiblichen Empörer und Rebellen in den Mittelpunkt ihrer Rekonstruktionsarbeit stellt, sondern Figuren und Handlungsabläufe wählt, die "das ewig Gleiche und ewig Menschliche" des Mythos[28] repräsentieren sollen. Nicht Medea oder die Argonauten bilden den Mittelpunkt ihrer Neuerzählung der Argonautica, sondern die Argo, jenes sagenhafte, sprechende Schiff, mit dem Jason und seine Gefährten auf große Fahrt gehen, mit dem sie nach Aia kommen und das Goldene Vließ gewinnen, mit dem Jason und Medea nach Griechenland zurückkehren und von dessen Trümmern der alternde Jason schließlich erschlagen wird.[29]

Mit der Argo - die Erzählung heißt *Die Nacht der Argo* - gewinnt Kaschnitz einen erzählerischen Bezugspunkt, von dem aus sie die Figuren und das Geschehen symbolisch deuten kann. Die Argo, das wunderbare Schiff, trägt weibliche Züge: Sie ist zunächst strahlende und stolze Geliebte, dann bergende und schützende Mutter und schließlich "Mutterschoß," in den Jason am Ende der Erzählung zurückkehrt.[30] Die Argo wird damit zur Verkörperung "der großen, verschwenderisch gebärenden und sinnlos zerstörenden Natur,"[31] der

die Menschen schicksalhaft unterworfen sind. Sie ist insofern auch Gegenentwurf zu Medea, die - trotz aller ihrer Zauberkünste - ein sterbliches Wesen ist, das vergeblich gegen die Sterblichkeit kämpft und sich nach Erlösung sehnt. Ihre Geschichte wird von Kaschnitz aus verschiedenen Quellen neu zusammengetragen: Medea tötet weder ihren Bruder noch ihre Kinder; hierbei handelt es sich vielmehr um Morde, die ihr 'angehängt' werden. Sie tötet jedoch Pelias, indem sie vorgibt, ihn verjüngen zu wollen, und sie bringt im Tempel der Hera Neugeborene der Göttin zum Opfer, um sie unsterblich zu machen. Gegen das Bild, das Euripides überliefert hat, entsteht eine neue Medea: eine schwermütige, düstere, bittere und enttäuschte Frau. Am Ende der Erzählung - in der Erinnerung des alten Jason - verschmelzen Medea und Argo mit der Natur:

> Wenn der Mond auf den Bergen von Krisa glänzte, dachte er an die Nächte der Reise mit ihrem Schweigen und ihrem Gesang, an die Inseln, an welchen die Argo vorübergerauscht war, und die einsamen Küsten fremder Länder. Nicht immer gelang es ihm, nur die heiteren Bilder der Fahrt festzuhalten, auch die Schrecknisse tauchten in seiner Erinnerung auf, und aus den Schatten der Vergangenheit trat auch Medeas Gestalt. Doch erschien sie ihm nun nicht mehr so düster wie ehemals. Er erinnerte sich ihrer ersten, scheuen Hilfe, ihres leidenschaftlichen Dranges, seine Liebe zu gewinnen, ihrer traurigen Sehnsucht nach der lichten Unsterblichkeit, die auch ihren Kindern versagt bleiben sollte. Er hörte die Wellen am Strande rauschen, und wie Medeas Züge allmählich verblaßten, trat sie zurück in das All, wurde ein Teil der Natur, der er sich verbunden hatte und die immer weiter lebte und wirkte, hell und dunkel, helfend und vernichtend zugleich.[32]

In dem späteren Hörspiel *Jasons letzte Nacht* (1962) hat Kaschnitz diese Deutung weiterentwickelt. Sowohl das Hörspiel wie die frühe Erzählung - ungeachtet der zwischen ihnen bestehenden Unterschiede - arbeiten einem Verständnis der Medea-Figur zu, das sich von der durch Euripides über Grillparzer[33] bis zu Jahnn geprägten Tradition deutlich absetzt. Medea ist nicht Mittelpunkt, sondern eine eher randständige Figur. Die Argo, später dann Jason, nehmen ihren Platz ein. Medea wird dezentriert, entdämonisiert und durch die Rückbindung an die Argo als Verkörperung der guten und der bösen Mutter naturalisiert. Es findet jene Verschmelzung von Frau und Natur statt, die zusätzlich dadurch belastet ist, daß sie einen unhistorischen Schicksalsdiskurs bedient, der im Jahre 1944 nicht so naiv gelesen werden kann, wie er vielleicht gemeint war. Die

Entschuldungsarbeit an der Medea-Figur gerät unter der Hand zur Etablierung eines zyklischen Geschichtsverständnisses, das nicht mehr nach Schuld fragt, weil in ihm Natur und Geschichte zusammengefallen sind.

*

Demgegenüber entwickelt Anna Seghers in ihrer Erzählung *Das Argonautenschiff* (1948) einen anderen Blick auf die Geschichte und die Medea-Figur.[34] Seghers erzählt eine Heimkehrergeschichte, in der sich ihre eigenen Erfahrungen als Exilantin und Heimkehrerin spiegeln. Der Rückgriff auf den griechischen Mythos[35] geschieht in einem Moment, wo Seghers sich nicht nur politisch neu orientiert, sondern sich auch literarisch in einer Umbruchsphase befindet. Die Zeit der großen antifaschistischen Romanproduktion ist vorbei und neue Formen und Themen zeichnen sich noch nicht ab. In dieser Situation gewinnt die Argonauten-Sage eine über die Themen Reise, Heimat und Fremde hinausgehende Bedeutung als Rückbesinnung auf den Ausgangspunkt abendländischer Geschichte. Entstanden ist eine schwierige Erzählung, die Interpreten mehr oder minder ratlos gelassen hat,[36] weil sie zum Bild der Autorin nicht so recht zu passen scheint und sich schnellen politischen Auflösungen verweigert.

Seghers läßt die Erzählung in einer zerstörten Hafenstadt in einer Kneipe beginnen, wo Jason als "Fremder"[37] Katalysator für unterschiedliche Entwicklungen wird: Ein eifersüchtiger Liebhaber bringt seine Braut um, weil sie Jason, dem "Mann mit dem Goldenen Fell"[38] verfällt, ein Knabe verläßt seine Familie, um Jason auf sein Schiff zu folgen, und eine junge Frau begehrt nach der Begegnung mit Jason gegen den sie drangsalierenden Ehemann auf. Jason selbst bleibt unbeeindruckt von diesen Ereignissen. Wie ein Schlafwandler bewegt er sich durch die Geschichte. Am Ende der Erzählung trifft er einen alten Mann, der Wächter in einem heiligen Hain ist, in dem die Wracks berühmter Schiffe als Erinnerungszeichen an Bäumen aufgehängt sind. Dieser alte Mann erzählt Jason - ohne ihn zu kennen - die Geschichte der Argo und der Argonauten aus einer Perspektive, die vor allem auf das Goldene Vließ als Objekt der Begierde konzentriert ist. Jason bleibt allein im Hain zurück und versinkt angesichts seines Schiffs in einen träumerischen Zustand der Erinnerung, in dem zunächst die Mutter, dann Medea als "schwarze Blume"[39] und "schwarze Hexe"[40] auftauchen. Mutter und Medea verschmelzen in der Erinnerung schließlich als diejenigen, die ihm beide "Opfer"[41] gebracht haben und ihm treu gewesen sind, auch wenn ihm diese Treue seinerzeit lästig oder gar "widerlich"[42] gewesen ist. Die Erinnerungen nehmen so sehr von ihm Besitz, daß er keine Kraft bzw. keinen Willen mehr aufbringt, sich vor dem herabstürzenden Wrack der Argo in Sicherheit zu bringen:

> Vielleicht hätte Jason doch noch aufspringen können. Er verschränkte aber die Arme unter dem Kopf, und sein Gesicht war so kühn, wie es nur in seiner echten Jugend auf dem brüllenden Meer im Augenblick der höchsten Gefahr gewesen war. Der Sturm brach an. Er sprengte die letzten Seile mit einem Stoß, der ganze Schiffsrumpf krachte über Jason zusammen. Der ging mit seinem Schiff zugrunde, wie es das Volk seit langem in Liedern und Märchen erzählte.[43]

Die Übereinstimmungen zwischen Kaschnitz und Seghers sind zunächst einmal verblüffend. Beide - die 'Innere Emigrantin' und die Exilantin - erzählen den Mythos von Jason her, und beide machen die Argo zur eigentlichen Hauptfigur. Medea tritt demgegenüber völlig zurück, bei Seghers noch stärker als bei Kaschnitz. Bei Seghers wird das mythische Potential der Figur gar nicht erst aktiviert, als "schwarze Blume" bleibt sie bloße Erinnerungsfigur Jasons.

Wie ist diese merkwürdige Zurückhaltung der beiden Autorinnen der Medea-Figur gegenüber zu erklären? Ist es Angst vor der zerstörerischen Kraft und Leidenschaft der Figur, Scheu, in Konkurrenz zur männlichen Rezeption zu treten oder ist es der "männliche Blick,"[44] der Autorinnen zur Identifikation mit männlichen Figuren treibt? Zunächst einmal erscheint es von der Logik des Gender-Diskurses her unmittelbar einleuchtend, daß Autorinnen einen männlichen Helden wählen, wie umgekehrt Autoren weibliche Helden.[45] Im Falle von Jason und Medea funktioniert diese gegengeschlechtliche Attraktion bei den Autorinnen jedoch offensichtlich nicht. Während Medea für Autoren eine grandiose Projektions- und Identifikationsfigur darstellt, wird Jason von Autorinnen sehr viel weniger emphatisch besetzt. Das hängt zum Teil sicherlich mit seinem durch den Mythos vorstrukturierten schwachen Charakter zusammen, ist m. E. aber in erster Linie Ausdruck der untergründigen Faszination, die von Medea ausgeht und der sich Autorinnen auch dann nicht entziehen können, wenn sie Jason als Hauptfigur wählen. Die bei Kaschnitz 'verdrängte' und bei Seghers 'vergessene' Medea kehren als Argo verschoben zurück: Aus der Mörderin der Kinder wird die 'Mörderin' des Mannes. Das Gewaltpotential wird von beiden Autorinnen an eine symbolische Instanz überantwortet, die weiblich konnotiert ist: Als Nemesis trägt die Argo die ambivalenten Züge der guten und der bösen Mutter. Von unterschiedlichen Erfahrungen herkommend, stoßen die beiden Autorinnen auf ein gleiches Bild, das aber in gegenläufige Richtungen weist: Im Rahmen der Auseinandersetzung mit den eigenen Verwicklungen in den Nationalsozialismus wird bei Kaschnitz die Argo als dämonische Naturkraft gegen Geschichte beschworen, bei Seghers steht die Argo als Chiffre für die verdrängten Erfahrungen, Ängste und Unsicherheiten einer heimkehrenden

Exilantin. In beiden Konstellationen ist Medea als Figur nur von sekundärer Bedeutung.

*

Anders verhält es sich in einem dritten Text, der zeitlich in enger Nähe zu den Erzählungen von Kaschnitz und Seghers entstanden ist: Der Roman *Märkische Argonautenfahrt* von Elisabeth Langgässer, der 1950 aus dem Nachlaß veröffentlicht worden ist.[46] Auch Langgässer aktiviert die Argonautensage in der Auseinandersetzung mit dem Faschismus, bei ihr jedoch wird Medea als Hadesgöttin und mörderische Mutter zum düsteren Zentrum des Romans. Dieser erzählt die Schicksale von sieben Personen, die sich auf einer der Argonautenfahrt nachgebildeten Wanderung aus der "zertrümmerten Reichshauptstadt"[47] Berlin in die südliche Mark Brandenburg befinden. Die sieben Protagonisten haben in unterschiedlicher Weise während des Nationalsozialismus Schuld auf sich geladen; im Mittelpunkt steht jedoch eine gemeinsame Verfehlung, nämlich die, von Gott abgefallen zu sein. So ist es nur folgerichtig, daß die Suche der Sieben *ein* Ziel hat: Das Kloster Anastasiendorf, die *civitas dei*, die als Gegenbild gegen die sündige *civitas terrana* gesetzt wird. In diesem auf Augustinus zurückgehenden heilsgeschichtlichen Modell bildet die heidnische Medea das eigentliche Gegenbild zur christlichen Maria. Ihr Reich ist eine höllische Unterwelt, in der sie "ihre Unwesen"[48] treibt. "Die Wohnungen der Medea"[49] umfassen aber "nicht nur die Labyrinthe und Fuchsbauten unter der Erde,"[50] sondern sie reichen bis in die "Beletage der Bürger," also in die "Berliner Zimmer," die "Hängeböden und Mädchenkammern"[51] hinauf. Medea lockt die Menschen in die Tiefe, sie steigt aber auch zu ihnen hinauf und nistet sich in der Sprache und in den Träumen der Menschen ein. Sie repräsentiert das "Nichts,"[52] in das die Menschen zurückfallen, wenn sie der göttlichen Gnade nicht teilhaftig werden. Als *magna mater* verkörpert Medea die unerlöste Materie:

> Noch nach Jahren erinnerten sich die Menschen mit Schaudern ihres Bildes und fluchten ihr, ohne sich einzugestehen, daß dieses verwilderte, schreckliche Wesen auch ihre Mutter war. Sie war ihre Mutter und wurde zugleich von ihnen hervorgebracht; sie hätte von ihnen verändert, sie hätte erlöst werden können, wenn nur die Menschen sich selber hätten erlösen lassen.[53]

Die starken Affekte, mit denen Langgässer das Bild der "mörderischen Medea"[54] beschwört und zugleich abwehrt, lassen - gerade im Vergleich mit der zurückhaltenden Zeichnung der Medea in den Texten der beiden anderen Autorinnen - aufhorchen. Sie weisen m. E. darauf hin, daß Langgässer hier als Per-

son in einer besonderen Weise involviert ist und sich in der Figur der Medea mit einem Stück eigener verdrängter Geschichte konfrontiert sieht: Eine 'mörderische Mutter' war auch sie unfreiwillig gewesen: Gezwungen von den Nürnberger Rassengesetzen hatte sie ihre Tochter Cordelia den NS-Schergen ausgeliefert, um sich und die anderen Kinder zu retten.[55]

Ich halte es für keinen Zufall, daß gerade die Erfahrungen von Gewalt und die Verstrickung in Schuld Autorinnen in der Kriegs- und Nachkriegszeit auf eine Figur wie Medea stoßen lassen, der Gewalt und Schuld wie Brandmale eingeschrieben sind. Als 'Bewältigungsfigur' taugt Medea in dieser Zeit jedoch nur beschränkt, wie die Texte von Kaschnitz, Seghers und Langgässer in unterschiedlicher Weise zeigen. Erst zwei Generationen später, in den 70er und vor allem in den 80er und 90er Jahren finden Autorinnen einen direkteren, nicht mehr von unmittelbarer Schuld und Verstrickung verstellten Zugang zur Medea-Figur.

IV

Aus der Fülle der Texte - in den 80er Jahren kann man von einem richtigen Medea-Boom[56] sprechen - wähle ich zwei Beispiele, und zwar zwei "Briefe" an Medea. Der eine ist ein Gedicht und stammt von Helga M. Novak, der andere ist ein kurzer Prosatext und stammt von Katja Lange-Müller. Ich habe diese beiden, in Briefform gehaltenen Texte deshalb gewählt, weil in ihnen das paradoxe Verhältnis von Autorinnen zur Medea-Figur besonders klar reflektiert und literarisch umgesetzt ist. Beide Autorinnen kommen aus der DDR.

Der 1935 in Berlin geborenen Helga M. Novak, die Philosophie und Literatur in Leipzig studierte und zwischenzeitlich in Island lebte, wurde 1966 die DDR-Staatsbürgerschaft aberkannt. Nach der Ausbürgerung lebte sie zunächst in Island, der BRD und Jugoslawien, seit Ende der 80er Jahre in Polen. Trotz ihres umfangreichen Werkes und trotz vieler literarischer Auszeichnungen ist sie eine Außenseiterin im literarischen Betrieb der BRD geblieben.[57]

Auch die 1951 in Berlin geborene Katja Lange-Müller hat eine eigene, besonders komplizierte Geschichte mit der DDR. Ihre Mutter Inge Lange war eine führende Funktionärin im Machtapparat der SED. Die Tochter geriet schon früh in Widerspruch zu familiären und staatlichen Autoritäten. 1984 schließlich konnte sie nach Westberlin ausreisen. Für einen Auszug aus ihrem Roman *Kaspar Mauser. Die Feigheit vorm Freund* erhielt sie 1986 den Ingeborg-Bachmann-Preis.

Obwohl beide Autorinnen aus unterschiedlichen Generationen stammen, weisen ihre Lebensläufe viele Gemeinsamkeiten auf. Es ist m. E. gerade ihre prekäre Existenz zwischen den Welten von "Doppeldeutschland,"[58] die sie einen eigenen, unkonventionellen Zugang zu der zwischen den Kulturen ste-

henden Medea finden läßt.

Das Gedicht "Brief an Medea,"[59] datiert 1977, beginnt mit einer paradoxen Zu- und Abwendung: "Medea du Schöne dreh dich nicht um." Literarisch stilisierte Anrede der Geliebten und trivialer Kinderabzählvers bilden den Auftakt zu einem Gedicht, das dann ohne Punkt und Komma und Reim und festes Metrum in einen fast 'schnoddrig' und 'schwatzhaft' zu nennenden Plauderton mit Medea verfällt. Die Briefeschreiberin, das Ich des Gedichts, informiert Medea zunächst über die Rezeption, die aus ihr eine "Mörderin," "Furie" und ein "Ungeheuer" gemacht hat. Als Urheber der folgenreichen 'Geschichtsfälschung' wird Euripides genannt, der, von den Korinthern bestochen, Medea den Kindermord 'untergejubelt' habe. Hier entsteht ein weiteres Paradox: Medea ist zwar unschuldig, aber die Briefeschreiberin scheint es fast zu bedauern, daß Medea die ihr unterstellten Morde nicht begangen hat:

> [. . .] dabei hätte ich dich gut verstanden
> wer nichts am Bein hat
> kann besser laufen

Empörung löst also nicht die Vorstellung der Kindermörderin aus, sondern die Tatsache, daß eine "schuldbeladene Gemeinde ihre blutigen Hände" an Medeas "Rücken abwischt." In Wahrheit haben nämlich die Korinther die Kinder Medeas umgebracht, und es waren auch nicht zwei, sondern zehn Kinder, die von der Briefeschreiberin rüde als "Gören" bezeichnet werden. Mutterschaft erscheint als Belastung und Kinder als etwas Lästiges. Diese Einschätzung von Mutterschaft ist die Brücke zwischen dem Schicksal der mythischen Medea und den Erfahrungen heutiger Frauen, die im zweiten Teil des Gedichts thematisiert werden. Dabei scheinen die Frauen der Gegenwart die Fehler Medeas zu wiederholen: "sie kriegen [. . .] Kinder auf Teufel komm raus," und auch die Männer scheinen sich im Vergleich zu den früheren Zeiten wenig geändert zu haben: "naja die Männer [. . .] machen hier so lustig weiter wie früher." Trotzdem gibt es einen Unterschied zwischen den "hellenischen Zeiten" und der Gegenwart: Während Medea als Frau isoliert in ihrer Zeit war, fühlt sich die Briefeschreiberin als Teil eines "wir," das kämpferisch bewegt ist:

> keine Angst wir machen
> das noch publik
> daß die Korinther selber deine zehn Gören gesteinigt haben

Es scheint einen Gruppenzusammenhang und einen bescheidenen emanzipatorischen Fortschritt zu geben ("andererseits haben wir / uns schon einigermaßen aufgerappelt"). Das Gedicht spielt deutlich auf die Frauenbewegung der BRD nach 1968 an, knüpft aber in diesem Zusammenhang nicht an den auf 'neue Mütterlichkeit' orientierten Flügel an, sondern favorisiert den Flügel, der mit

den traditionellen 'weiblichen Werten' bricht und das Konzept der "Neuen Frau" vertritt. Das Gedicht endet mit der kryptischen Nachricht vom Tod der Callas (16.9.1977), die wie eine Klatschgeschichte präsentiert wird: "und was ich noch erzählen wollte: die Callas ist tot." Was mit dem Hinweis auf den Tod der Callas, die als Sängerin und Schauspielerin zur Verkörperung Medeas in der Gegenwart geworden ist, eigentlich gemeint wird, bleibt unausgeführt: Wird die Callas aufgerufen als weiteres Beispiel für die "Gewalt von oben," die heute Frauen wie früher zur Strecke bringt, wird sie angeführt als Beispiel für den neuen Typus der starken, nicht-mütterlichen Frau, der inzwischen auch schon wieder historisch ist, oder wird mit der toten Callas der Typ der weiblichen Heldin am Ende des Gedichts überhaupt verabschiedet? Wenn das letztere stimmte, würde das Gedicht auch ein Stück Abschied von Medea als historischer Figur bedeuten, so wie der betont beiläufige, umgangssprachliche Ton eine Abkehr von der hochstilisierten dramatischen Sprache männlicher Autoren darstellt.

Medea ist nah und fern zugleich. Über das Genre des Briefes, einer Form, die traditionell 'weiblich' besetzt ist, stellt das Ich des Gedichts zunächst einmal eine enge persönliche Beziehung zu Medea her, die in der traditionellen Aufspaltung von 'öffentlich' und 'privat' ebenfalls 'weiblich' konnotiert ist. Diese private Ebene wird dann aber durch das Gedicht bewußt zerstört: durch die Einführung eines kollektiven Frauen-"wir" und durch die Ankündigung, den Skandal "publik" zu machen. Es entsteht der Eindruck eines verschwörerischen Frauen-Zusammenhangs von Medea bis zur Callas, der durch ironische Brechungen und den forciert kumpelhaften Ton jedoch sogleich wieder in Frage gestellt wird. Das Ich spricht von Toten (Callas) zu Toten (Medea) und ruft überdies zwei Figuren auf, die in die Genealogie einer kämpferischen Frauenbewegung schwerlich einzureihen sind: Medea ist nicht die Empörerin, als die sie das Ich gerne gesehen hätte, und die Callas als Medea-Double ist ebenfalls keine zuverlässige Bündnispartnerin. Beide sind eher Phantome, vergleichbar dem herumgeisternden 'Plumpsack', auf den die erste Zeile des Gedichts verdeckt anspielt. Offensichtlich ist das kollektive "Wir" nicht so stark wie die forsche Rede suggeriert und das "Ich" schwächer, als der muntere Ton nahelegt. Die behauptete kämpferische Frauenbewegung enthüllt sich als Runde von Frauen, die im kindlichen Plumpsack-Spiel gefangengeblieben sind.

In einer späteren Reflexion über Medea hat Novak den Zusammenhang zwischen Medea-Figur und traumatischer kindlicher Erfahrung selbst hergestellt:

> Von Störtebecker bis Elvis Presley - kindliche Idole. Ich hatte Medea. Der Krieg zu Ende, ich war zehn, als mir eine alte

> Frau die griechischen Mythen vorlas. Wir lebten im Keller, weil in den Wohnungen sich Rotarmisten einquartiert hatten. Die Zeit hatte mich genug Grauen und Faszination gelehrt, ich war auf Medea sozusagen vorbereitet. Und sie hat mich dann auch schlagartig besetzt.
>
> Als Kind sah ich in Medea, deren Haare ich mir aus Kreuzottern vorstellte, einen lebendigen Menschen. [. . .] Liefen nicht genug Medeen herum? Zuerst habe ich Medea mit meiner leiblichen Mutter identifiziert, denn ich kannte meine Mutter nicht. Sie hatte mich weggegeben, als ich vierzehn Tage alt war. Ich dachte mich so weit in die griechische Geschichte hinein, daß ich überzeugende Gründe fand, meine Mutter zu entschuldigen, ja freizusprechen. Daß ich mich später als unfähig erwies, [. . .] meine eigenen Kinder großzuziehen, steht vielleicht auf einem anderen Blatt.
>
> Medea ließ mich nicht los. Aber welche Medea war es, die mir in Jahrzehnten ans Herz gewachsen ist? Die Gejagte? Die Vaterlandsverräterin? Die Giftreichende? Die aus dem Osten kommende, aus einem anderen sozialen Netz, mit anderem Denk- und Verhaltenssystem? War es die politisch Verfolgte? Die Kindermörderin? Oder die Ausländerin? Oder die Unbeherrschte, ihren Leidenschaften ausgelieferte Frau?
>
> Nicht gültig zu beantworten. Das schwankte, je nach eigener Lebenslage.
>
> Ich hatte Ulrike Meinhof als schreibende Kollegin und nur kurz gekannt. Als sie im Gefängnis zwischen Kopfoperation und totaler Isolation hin- und hergerissen wurde, gesellte sich zu meinem Interesse eine starke Sympathie. Mit den Vorgängen in Stammheim wuchs meine Beklommenheit. Da bot der Medea-Stoff sich an.[60]

Die Überlegungen Novaks weisen zurück auf die Zeit, in der die erste Generation von Autorinnen auf Medea gestoßen war, und sie öffnen die Perspektive auf eine politische Auseinandersetzung mit der Figur, wie sie einer neuen Generation von Autorinnen durch die Entwicklung nach 1968 möglich geworden war. Novak selbst hat bereits 1973 mit ihrem Hörspiel *Stadtgespräch Nr. 1* eine politische Deutung der Medea als "geborene Attentäterin"[61] vorgelegt, eine Lesart, die in den späteren Gedichten[62] dann relativiert wird. Eine endgültige Sicht gibt es nicht. Medea ist für Novak nach eigener Aussage ein "Begriff, den

wir immer wieder mit neuen Inhalten füllen werden."[63]

*

Tastend nähert sich auch Katja Lange-Müller der Medea-Figur.[64] Ihr Essay, im Sammelband *Vergessene Briefe unvergessener Frauen* (1990) abgedruckt, ist von einer ähnlichen Ambivalenz der Medea-Figur gegenüber geprägt wie das Gedicht von Novak. Der dem Text vorangestellte Satz "Doch hoffe ich, Medea hört mich nicht" enthält die gleiche paradoxe Geste von Zu- und Abwendung, die wir bereits aus dem Novakschen Gedicht kennen. Warum wendet sich eine Autorin der Medea-Figur emphatisch zu und hofft im gleichen Augenblick, daß diese sie nicht hören wird?

Der Text nimmt die Paradoxie des Eingangssatzes auf und verstärkt sie. Im ersten Absatz wird ein bedrückendes Szenario entworfen, in dem sich Autorin und Medea in einer Situation der denkbar größten Unfreiheit begegnen:

> Medea, ich stelle mir vor, wir saßen Zelle an Zelle, ich für kürzer, wegen irgendwas, Beschaffungsdelikt oder so, Du, wie wir wissen, als mehrfache Mörderin bis zur Begnadigung lebenslänglich. Ich komme, Jahre wieder draußen, wann immer Du mir einen Genehmigungsschein schicktest, Dich besuchen [. . .] und in einer, vom Menschenohr und vielleicht auch von Deinem, nicht hörbaren Frequenz sage ich Dir, was ich von Dir dachte, mir vorstellte, entlang an Dir und über Dich, in den Nächten, in denen ich neben Dir lag und nichts war zwischen uns, nur eine blanke Betonwand.[65]

Zunächst wird Medea - die "Verführerin männlicher Dichtkunst" - einem Trommelfeuer von "moralisch-rhetorischen Fragen" ausgesetzt. Danach wird sie einer gnadenlosen "therapeutisch-selbsterfahrenen Denunziation" unterzogen, in der die rüden Vorwürfe an Medea zugleich Selbstvorwürfe der Autorin sind. Medea und Ich-Erzählerin verschmelzen zu einer fast untrennbaren negativen Einheit. Darauf erfolgt ein Versuch, die Figur mit "mehr epischer Gerechtigkeit" zu sehen: Medea erscheint als Gefangene des herrschenden Liebesdiskurses, in welchem Tod und Eros eine untrennbare Einheit bilden. Im darauffolgenden Abschnitt wird eine andere Möglichkeit der Annäherung angedeutet. Medea soll aus ihrer "matriarchalisch geprägten afrikanisch-ägyptischen Herkunft" 'herausgeklaubt' und einer "wirklichen" Medea gegenübergestellt werden. Diese Suche nach einer "wirklichen Medea" ist aber wegen des "Zeit-Raums" und der "(Bildungs-)Lücke" zum Scheitern verurteilt. Es bleiben also die Dichter, auf die Lange-Müller im letzten Abschnitt ihres Textes zurück-

kommt: "und nun stelle ich mir noch vor, ich sei ein Publikum, und in einem Theater wird Hans Henny Jahnns 'Medea' gegeben." Dieser Abschnitt, in dem Jahnns Stück als 'Endspiel' im Beckettschen Sinne so radikal ausphantasiert wird, daß "nichts" und "niemand" übrigbleibt, "selbst Du nicht, Medea, Du am allerwenigsten," mündet in die Phantasie einer "wirklichen Mörderin," die "kein Opfer," sondern eine "richtige Täterin" ist. In dieser Phantasie kommt es zu einer zweiten Verschmelzung von Erzähl-Ich und Medea, für die am Ende das Wort "Utopie" gefunden wird. Utopie aber bedeutet wörtlich gelesen: 'Kein Ort. Nirgends'. Wenn man diese Wortbedeutung von Utopie zugrunde legt, sind alle "Annäherungsversuche" an eine "wirkliche Medea" zum Scheitern verurteilt. Medea existiert nur in den Texten der Autoren. Das gilt auch für den Text von Lange-Müller.

Mit einer solchen Sicht berührt sich Lange-Müller mit der Mythosvorstellung, wie sie Derrida in seinem Aufsatz "Die Struktur, das Zeichen und das Spiel" formuliert hat:

> Es gibt keine Einheit oder absolute Quelle des Mythos. Brennpunkt oder Ursprung sind immer nur Schatten oder ungreifbare, nicht aktualisierbare oder vorerst nicht existierende Virtualitäten. Alles nimmt seinen Ausgang von der Struktur, der Konfiguration oder Relation. Der Diskurs über diese zentristische Struktur, als die der Mythos zu verstehen ist, kann selbst kein Subjekt oder absolutes Zentrum haben. Will er die Form und die Bewegung des Mythos nicht verfehlen, muß er Gewaltsamkeit vermeiden, die darin bestünde, eine Sprache zu zentrieren, die eine a-zentrische Struktur beschreibt. Man muß hier also auf den wissenschaftlichen oder philosophischen Diskurs [. . .] verzichten, der die absolute Forderung stellt, zur Quelle, zum Zentrum, zum Grund, zum Prinzip usf. zurückzugehen. Im Gegensatz zum epistemischen Diskurs muß der strukturelle Diskurs über die Mythen, der mytho-logische Diskurs selbst mythomorph sein.[66]

Genau einen solchen "mythomorphen Diskurs" führt Katja Lange-Müller mit ihrem Text. Die paradoxen Strukturen, die Gleichzeitigkeit von Zu- und Abwendung, das Durchprobieren verschiedener Annäherungsweisen, die Entwürfe verschiedener imaginärer Räume, das Gegeneinandersetzen von Widersprüchen sind Momente einer an Strukturalismus und Dekonstruktion orientierten Schreibweise, die auf Festschreibungen der Figur verzichtet und statt dessen die Medea der Dichter zersetzt, ohne an die freigewordene Stelle eine neue Medea treten zu lassen. Mit dieser Weigerung, eine Medea aus 'weiblicher

Sicht' zu entwerfen, befindet sich Lange-Müller im Widerspruch zu einer ganzen Reihe von zeitgenössischen Autorinnen, die auf Rekonstruktion statt auf Dekonstruktion setzen.

*

Es ist hier nicht der Ort, ein Urteil über die unterschiedlichen Schreibweisen von Autorinnen zu fällen und dekonstruktivistische gegen rekonstruierende Verfahren auszuspielen, wohl aber an der Zeit, einige abschließende Bemerkungen über die Medea-Rezeption von Autorinnen zu machen. Diese können angesichts der schmalen Auswahl aus der Fülle der Texte jedoch nur einen vorläufigen Charakter haben.

Johannes R. Gascard hat in seinem Buch *Medea-Morphosen* (1993) Medea im Sinne von C. G. Jung und Erich Neumann als eine "allzeitige Kultur- und Wandlungsgestalt"[67] bezeichnet und deren Entwicklung durch die verschiedenen Phasen vom "Frühpatriarchat" der Antike bis zum "Spätpatriarchat" des "New Age" verfolgt. Die Entdeckung und emphatische Besetzung durch Autorinnen in der Gegenwart ist für ihn ein Beleg für die "Empörung der zeitgenössischen Frau,"[68] in der sich eine dramatische Veränderung der Geschlechterverhältnisse am Ende unseres Jahrtausends abzeichnet:

> Diese erneute "Empörung der Medea," durch die moderne Verhütungstechnik seit dem Zweiten Weltkrieg nur noch erleichtert und intensiviert, bestimmt das Geschlechterverhältnis unseres spät-patriarchalen 20. Jahrhunderts und droht das Schicksal auch unserer abendländischen, im Vergleich zur antiken noch einseitiger männlich-bestimmten Kultur zu besiegeln. Eher noch radikaler als in der Antike, ist diese Empörung wiederum insbesondere durch die zunehmende physische und psychische Lieb- und Mutterlosigkeit der emanzipierten Frau gekennzeichnet [. . .].[69]

Wenn Gascard diese "Empörung der Medea" auch für eine notwendige Stufe in einem psychohistorischen Entwicklungsmodell hin zu einem "mannweiblich ganzheitlichen Integrat"[70] begreift, so ist der verschreckte Unterton doch nicht zu überhören.

Medea macht Angst - nicht nur Männern, sondern auch Frauen. Mir erscheint es wichtig, sich dieser Angst zu stellen und sie auszuagieren, statt sie stillzustellen, sie abzuwehren oder zu verdrängen. Die Frage, wie Autorinnen mit dieser Angst umgehen, halte ich deshalb für produktiver als die Favorisierung bestimmter Schreibweisen. Die Texte von Novak und Lange-Müller stellen sich dieser Angst, die von der Medea-Figur ausgeht, m. E. in einer unspektakulären, sensiblen Weise und eröffnen einen neuen Zugang zu einer durch

eine übermächtige männliche Traditionslinie lange verstellten Figur.

Anmerkungen

* Siehe den Aufsatz von Elke Wedel, "Medea, meine Schwester?" *Sinn und Form* 40.1 (1988): 248-54.

1 *Penthesileia. Ein Frauenbrevier für männerfeindliche Stunden* (Berlin: Frölich & Kaufmann, 1982, zuerst 1907) 17.

2 Vgl. Begleitheft zum *Antiken-Zyklus*, 30. November 1994 bis 25. Juni 1995 (Berlin, 1995).

3 Inzwischen liegt der Roman unter dem Titel *Medea. Stimmen* (Gütersloh: Luchterhand, 1996) vor.

4 Die Premiere fand am 31.1.1996 in der Schaubühne in Berlin statt.

5 Christa Wolf, "Die andere Medea," *Programmheft des Maxim Gorki Theaters Berlin zu H. H. Jahnns "Medea,"* Premiere am 25. März 1994, 17f.

6 In der Schaubühnen-Aufführung wird diese Leidenschaft von Clever jedoch wieder in einer Weise freigesetzt, die ganz im Gegensatz zu der verhaltenen Vor-Präsentation steht. Alle Rezensenten haben - bewundernd oder kritisierend - das Pathos der Cleverschen *Medeia* hervorgehoben. Auch das Medea-Bild des veröffentlichten Textes von Christa Wolf unterscheidet sich von den vorweg veröffentlichten Äußerungen der Autorin über Medea. Bemerkenswert in beiden Fällen ist, daß Clever und Wolf ihren Medea-Projekten einen so langen öffentlichen Vorlauf geben und daß ihre Medea-Konzeptionen im Laufe der langen Arbeit große Veränderungen erfahren. Die Frage nach den Gründen führt m. E. auf die spezifischen Aneignungsprobleme des Medea-Mythos durch Autorinnen.

7 *Frankfurter Rundschau* 15.5.1995 (Besprechung der Lesung im TAT).

8 Z. B. *Tagesspiegel* 7.2.1995, *Frankfurter Rundschau* 7.2.1995.

9 Zit. nach Peter Radtke, *M - wie Tabori. Erfahrungen eines behinderten Schauspielers* (Zürich: Pendo, 1987) 153.

10 Radtke 159.

11 Vgl. dazu z. B. Ann Jones, *Frauen, die töten* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986); Margarethe Mitscherlich, *Die friedfertige Frau* (Frankfurt/M.: Fischer, 1987); Bärbel Balke, *Frauen töten einsam* (Berlin: Eulenspiegel, 1994) und Edda Uhlmann und Gabriele Teckentrup, Hrsg., *Evas Biß - Weibliche Aggressivität* (Hamburg: Kore, 1995).

12 *FiT: MordsWeiber* (Berlin: Dramaturgische Gesellschaft, 1990) 5f.

13 *MordsWeiber* 7.

14 *MordsWeiber* 7.

15 Zum Thema 'Frau und Oper' vgl. Cathérine Clement, *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft* (Stuttgart: Metzler, 1992); Wayne Koestenbaum, *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1996).

16 Jürgen Kesting, *Maria Callas* (Düsseldorf: Econ, 1992); Michael Brix, *Maria Callas. Aufführungen, Performences* (München: Schirmer-Mosel, 1994).

17 Barbara Schaeffer-Hegel und Brigitte Wartmann, Hrsg., *Mythos Frau. Projektionen und Inszenierungen im Patriarchat* (Berlin: Publica, 1984).

18 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophi-*

sche Fragmente (Amsterdam: Querido, 1947) 299f.
19 Horkheimer und Adorno 299.
20 Horkheimer und Adorno 298.
21 Helga Geyer-Ryan, "Zur Geschichte des weiblichen Vernunftverbots," *Zwielicht der Vernunft. Die Dialektik der Aufklärung aus der Sicht von Frauen*, hrsg. v. Christine Kulke und Elvira Scheich (Pfaffenweiler: Centaurus, 1992) 8.
22 Geyer-Ryan 13.
23 Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie* (Stuttgart: Metzler, 1991) 188.
24 So der Titel des Buches von Lehmann.
25 Vgl. H. Rohdich, *Die euripideische Tragödie* (Heidelberg: Carl Winter, 1968) und die Auseinandersetzung bei Lehmann damit 187ff.
26 Olga Rinne, *Medea. Das Recht auf Zorn und Eifersucht* (Zürich: Kreuz, 1988) 7.
27 Marie Luise Kaschnitz "Griechische Mythen," *Gesammelte Werke*, Bd. 1 (Frankfurt/M.: Insel, 1981).
28 Kaschnitz, Vorwort (1943) 571.
29 Die Erzählung heißt "Die Nacht der Argo," *Gesammelte Werke*, Bd. 1, 585-93.
30 Die Nacht der Argo 593.
31 Vgl. Die Nacht der Argo, Vorwort (1943) 571.
32 Die Nacht der Argo 593.
33 Kaschnitz, "Jasons letzte Nacht," *Gesammelte Werke*, Bd. 6 (Frankfurt/M.: Insel, 1987) 65-101. Vgl auch das Gedicht "Argonauten," *Gesammelte Werke*, Bd. 5 (Frankfurt/M.: Insel, 1985) 671 und das Nachwort zu Franz Grillparzer, *Medea* (Frankfurt/M.: Ullstein, 1966).
34 Anna Seghers, "Das Argonautenschiff," *Ausgewählte Erzählungen*, hrsg. und mit einem Vorwort v. Christa Wolf (Darmstadt: Luchterhand, 1984) 148-62.
35 Siehe auch die anderen mythischen Erzählungen "Sagen von Artemis" (1937) und "Der Baum des Odysseus" (1940).
36 In der Seghers-Forschung ist diese Erzählung kaum rezipiert worden. Vgl. die Arbeiten von Walter Pallus, "Der Schriftsteller wächst mit der Teilnahme seiner Leser. Weiterführung und Neuansätze epischer Gestaltung bei Anna Seghers," *Neuanfänge. Studien zur frühen DDR-Literatur*, hrsg. v. Walter Pallus (Berlin: Aufbau, 1986) 172-206 und Inge Diersen, "Jason 1948. Problematische Heimkehr," *Unerwünschte Erfahrung. Kriegsliteratur und Zensur in der DDR*, hrsg. v. Ursula Heukenkamp (Berlin: Francke, 1990) 72-99.
37 Anna Seghers, "Das Argonautenschiff" 148.
38 Das Argonautenschiff 153.
39 Das Argonautenschiff 160.
40 Das Argonautenschiff 161.
41 Das Argonautenschiff 161.
42 Das Argonautenschiff 160.
43 Das Argonautenschiff 162.
44 Vgl. Erika Haas, "Der männliche Blick der Anna Seghers. Das Frauenbild einer kommunistischen Schriftstellerin," *Notizbuch 2. VerRückte Rede - Gibt es eine weibli-*

che Ästhetik?, hrsg. v. Friederike Hassauer und Peter Roos (Berlin: Medusa, 1980) 134-49.

45 Vgl. dazu meinen Aufsatz "Weibliche und männliche Autorschaft. Zum *Florentin* von Dorothea Schlegel und zur *Lucinde* von Friedrich Schlegel," *"Wen kümmert's, wer spricht." Zur Literatur- und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West*, hrsg. v. Inge Stephan u.a. (Köln: Böhlau, 1991) 83-98.

46 Elisabeth Langgässer, *Märkische Argonautenfahrt. Mit einem Nachwort von Luise Rinser* (Frankfurt/M.: Ullstein, 1981).

47 Langgässer 7.

48 Langgässer 331.

49 Langgässer 330.

50 Langgässer 331.

51 Langgässer 332.

52 Langgässer 332.

53 Langgässer 331.

54 Langgässer 331.

55 Cordelia Edvardson, *Gebranntes Kind sucht das Feuer* (München: Hanser, 1986). Nicht nur der Argonauten-Roman, sondern auch die Lyrik jener Zeit kreist um das Mutter-Tochter-Trauma, wobei der verdrängende, abwehrende und beschönigende Gestus überwiegt.

56 Ausdruck dieses 'Booms' ist z. B. die Gründung des "Medea-Frauenverlags," der neben dem "Amazonen-Verlag" und dem "Medusa-Verlag" zum Vertrieb von 'Frauenliteratur' beitrug.

57 Vgl. *Horen* 187.1 (1996), die sich mit dem dichterischen Werk und den politischen Ansichten Novaks beschäftigen und dazu auffordern, diese wichtige Autorin wieder und neu zu entdecken.

58 Der Begriff findet sich bei Katja Lange-Müller, "Doch hoffe ich, Medea hört mich nicht," *Es geht mir verflucht durch Kopf und Herz. Vergessene Briefe an unvergessene Frauen*, hrsg. v. Gabriele Kreis und Jutta Siegmund-Schultze (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1990) 164.

59 Helga N. Novak, "Brief an Medea," *Von einer, die auszog . . . Ein Lese- und Arbeitsbuch zur Literatur von Frauen*, hrsg. v. Lucia Richter (Frankfurt/M.: Scriptor, 1989). Das Gedicht findet sich dort auf S. 46.

60 Novak, "Essay zu Medea," unveröff. Manuskript. (Gesendet im SDR am 19.2.1989 anläßlich der Wieder-Ausstrahlung des Hörspiels "Stadtgespräch Nr. 1").

61 Novak, "Stadtgespräch Nr. 1" (Funkerzählung, Produktion des SDR 1972).

62 Siehe das Gedicht "ich erzähl Dir vom Vliess," *Legende Transsib* (Darmstadt: Luchterhand) 68f.

63 Siehe den Medea-Essay (vgl. Anm. 60).

64 Katja Lange-Müller, "Doch ich hoffe, Medea hört mich nicht," *Es geht mir verflucht durch Kopf und Herz.* Der Text befindet sich auf den Seiten 160-67.

65 Lange-Müller, "Doch ich hoffe" 160. Angesichts der Kürze des Textes wird auf einen gesonderten Nachweis der Zitate verzichtet.

66 Jacques Derrida, "Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissen-

schaften vom Menschen," *Französische Essays der Gegenwart*, hrsg. v. Alain Lance und Maurice Regnaut (Berlin/Ost: Aufbau, 1985) 402f.
67 Johannes R. Gascard, *Medea-Morphosen. Eine mytho-psychohistorische Untersuchung zur Rolle des Mann-Weiblichen im Kulturprozeß* (Berlin: Duncker & Humblot, 1993) 372.
68 Gascard 13.
69 Gascard 374.
70 Gascard 374.