GENDER OPEN REPOSITORIUM

Zur Rezeption des Medea-Mythos in der zeitgenössischen Literatur : Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Christa Wolf

Biesenbach, Ellen; Schößler, Franziska

1998

https://doi.org/10.25595/1787

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Biesenbach, Ellen; Schößler, Franziska: *Zur Rezeption des Medea-Mythos in der zeitgenössischen Literatur : Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Christa Wolf*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 3 (1998) Nr: 1, 31-59. DOI: https://doi.org/10.25595/1787.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

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

Zur Rezeption des Medea-Mythos in der zeitgenössischen Literatur: Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Christa Wolf

Ellen Biesenbach, Franziska Schößler

Seit Euripides' Tragödie *Medea*[1] regt das Skandalon des Kindermords immer wieder Autorinnen und Autoren zu Umarbeitungen an, zu neuen Fragen, zu neuen Bewertungen der Tat: Seneca z.B. stilisiert Medea zur einsamen Heroin einer kosmisch überhöhten Rachetragödie; Cherubini macht aus dem Stoff eine Oper. Grillparzer schreibt die Trilogie *Das goldene Vlies*, um die Ausgrenzungs- und Stabilisierungsstrategien eines bedrohten Staates aufzuzeigen. Hans Henny Jahnn, Anouilh und der amerikanische Autor Jeffers, sie alle schreiben ihre eigene *Medea*, und sie alle konzipieren Medea als Kindermörderin.

Damit sind die zentralen Namen einer ausschließlich männlichen Rezeptionslinie benannt, die natürlich auch die grundsätzliche Marginalisierung weiblichen Schreibens abbildet. Erst im 20. Jahrhundert finden sich Autorinnen, die diesen brisanten Stoff bearbeiten, ihre eigenen Fragen an die mythische Erzählung herantragen. Mit diesen Adaptionen des Mythos soll sich die anschließende Untersuchung beschäftigen. Denn innerhalb eines männlichen, schon gar eines mythisch sanktionierten männlichen Diskurses sind selbst große, autonom wirkende, Widerstand leistende Frauenfiguren wie Klytaimnestra und Antigone vornehmlich

[1] Erst Euripides macht im Zuge seiner Psychologisierung des Mythos Medea zur Kindermörderin. „Der Prolog hatte alle Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Kinder gelenkt (was dafür spricht, daß erst Euripides den Kindermord erfunden hat und nicht - wie manche glauben [...] - etwa der Tragiker Neophron in seiner 'Medea', die wir zeitlich nicht fixieren können)"; Joachim Latacz: *Einführung in die griechische Tragödie*, S. 285.

in bezug auf die zentrale Stellung des Männlichen entworfen.[2] Der Mythos tendiert dazu, patriarchale Denkmuster zu beglaubigen, Weiblichkeit in Frauenbildern zu fixieren und funktional auf männliche Schicksale auszurichten. In Entwürfen von Autorinnen hingegen hoffen wir auf die Dekonstruktion des Mythos zu treffen, so daß die Figur Medea für ein weibliches Selbstverständnis, für die Konturierung weiblicher Problemzusammenhänge gewonnen werden kann.

Im Zentrum stehen die Texte von Marlene Streeruwitz, Elfriede Jelinek und Christa Wolf, die alle drei den Medea-Stoff umsetzen, zum Teil direkter, wie in Wolfs *Medea,* zum Teil indirekter, indem lediglich das Motiv des Kindermords übernommen wird. Zunächst wird, nach einem kurzen Blick auf Euripides und seine Vorgänger, die Wiener Autorin und Regisseurin Marlene Streeruwitz vorgestellt, die zu Beginn der 90er Jahre zum Shootingstar der recht kurzlebigen Theaterszene gekürt wurde. Sie machte mit ihren Theaterstücken wie *New-York. New York.*, einem mythologischen Buffo, und *Waikiki-Beach.*, einem schrillen Psychodrama, auf sich aufmerksam. Große Beachtung fand auch *Sloane Square.*, ein Stück über Mutterschaft, das sich um eine Medea-Figur rankt und die Suche nach einer genuin weiblichen Zeiterfahrung schildert, jenseits der großen Geschichte männlicher Genealogie und der kleinen Geschichte eines reproduktiven Alltags. Eine weibliche „recherche du temps perdu", so könnte das Stück *Sloane Square.* auch genannt werden.

Anschließen wird sich ein eher flüchtiger Blick auf den umstrittenen Anti-Porno *Lust* der Österreicherin Elfriede Jelinek. Dieser Prosatext arbeitet ebenfalls eine Medea-Phantasie ein, ebenfalls als Kritik an einem gewaltvoll erlebten Zeitmuster, das die Mutter zur *care-machine*, zur Sorge-Maschine, die Frau zur *sex-machine* macht. In beiden Adaptionen wird der Medea-Mythos zur Grundlage, um Bedingungen weiblicher Zeiterfahrung nachzuspüren; in beiden

[2] Fazit ist, so die italienische Philosophin Adriana Cavarero, „die Tatsache, daß eine Frau, weil sie vom Manne nach seinem Bilde und Unterschiede gedacht wird, über keine Gestalt verfügt, die ihr als weibliche Subjektivität Ausdruck verleihen könnte"; Adriana Cavarero: *Platon zum Trotz*, S. 11.

Versionen wird die Medea-Figur vor allem einen Einspruch gegen den Alltagsmythos der Mutterschaft formulieren, und beidermal wird etwas von der Sprengkraft des gewaltvollen Mythos bewahrt. Wenn hier im übrigen vom Alltagsmythos der Mutterschaft gesprochen wird, so im Sinne Roland Barthes, im Sinne einer ideologisch gesicherten Alltagsnorm.[3] Das heißt, daß in den Texten von Streeruwitz und Jelinek der Widerstreit zweier Mythenformen ausgetragen wird: Der antike Mythos der Kindermörderin tritt gegen den Alltagsmythos an, gegen die verordnete Praxis glücklicher Mutterschaft.

Die Brisanz des Medea-Mythos liegt also darin, daß er mit dem stereotypen Mutterbild bricht, das über die Marienikone metaphysisch abgesichert ist, doch auch in der zeitgenössischen Medienlandschaft, im medizinischen Diskurs wie der Alltagspraxis noch nahezu ungebrochen gültig ist. Der Mythos der Medea, so führen es Jelinek und Streeruwitz aus, kann ein repressives Mutterbild aufbrechen, das die bestehenden Aggressionen und Probleme eines Alltags als Mutter vertuscht, zum Stillschweigen bringt, zudem Mutterschaft und Lust zum Ausschlußverhältnis deklariert. Es zeigt sich eine anarchische Potenz des Mythos, wird er auf weibliche Alltagserfahrungen bezogen. Und an der Radikalität dieser Destruktions- und Verweigerungsphantasie, die durch den Mythos der tötenden Mutter artikuliert wird, läßt sich zugleich die Stabilität dieses geschönten Mutterbildes ablesen.

Im Anschluß an die beiden Texte von Streeruwitz und Jelinek wird auf die explizitere, dekonstruierende Übernahme des Mythos durch Christa Wolf eingegangen, die mit ihrem ersten Werk nach der Wende, 1996 publiziert, einen anderen Weg einschlägt. Christa Wolf nimmt eine kritische Demontage der gesamten Medea-Rezeption seit Euripides vor; sie räumt mit der Tradition auf, indem der Kindermord zum Gerücht wird, Medea ihre Kinder nicht selbst umbringt. Der Mythos wird zum Rumor, zum Gerede, über das sich ein marodes Staatssystem stabilisiert. Vor dem Hintergrund Hannah Arendts wird

[3] Vgl. dazu Roland Barthes: Mythen des Alltags.

der Gedanke von Gebürtlichkeit, von Anfangen und Handeln entwickelt, den Christa Wolf ihrer Medea-Gestaltung zugrunde legt.

Euripides[4]: Psychologisierung und Remythisierung

Der Mythos der Medea, der, wie einem Mythos eigen, in unzähligen Variationen erzählt wird, umfaßt in etwa folgende Geschichte, auf die sich Euripides beziehen konnte:[5] Medeia (wörtlich: Die klugen Rat weiß) ist die größte Zauberin des griechischen Mythos, beheimatet in Thessalien, dem sprichwörtlichen Zauberinnenland der Griechen, nach anderen Varianten in Kolchis (heute Georgien) am schwarzen Meer. Sie ist die Enkelin des Sonnengottes Helios und Nichte der Zauberin Kirke. In Kolchis, ihrer Heimat, trifft Medea auf Jason, den Königssohn aus Iolkos und Führer des Argonautenzugs. Dieser war mit seinem Schiff, der Argo, bis in das sagenhafte „Barbarenland" vorgestoßen. Denn er sollte dem dort herrschenden König Aietes, dem Vater der Medea, im Auftrag seines Onkels Pelias das goldene Vlies entführen, das Fell eines goldenen Widders. Das hing als Opfergabe für Zeus in einem Hain und wurde von einem feuerspeienden Drachen bewacht. Wie das Leben, oder die Männerphantasie, so spielt, verliebt sich Medea in Jason und verhilft ihm durch Zauberkünste, das Vlies zu gewinnen. Dann flieht sie mit ihm aus der Heimat. Von Vater Aietes und Bruder Absyrtos verfolgt, fängt sie letzteren durch List ein und schüttelt dann den Vater mit den Verfolgerschiffen dadurch ab, daß sie den getöteten Absyrtos zerstückelt und seine Glieder einzeln in das Kielwasser wirft.[6] In Iolkos angekommen, wird Jason von

[4] Die Klammerangaben beziehen sich im folgenden auf Euripides: Medea.

[5] Vgl. dazu Joachim Latacz: *Einführung in die griechische Tragödie*, S. 280ff.

[6] Hans Henny Jahnn malt diese Szene mit Hingabe in seinem Medea-Drama aus. Medea beschwört ihre Tat noch einmal: „[U]nd schnitt das Herz ihm aus. Und warf / es in das grüne Meer, das jetzt / in Blut sich wandelte und stille wurde. / Und schnitt vom Rumpf die Hände und spaltete / sie nach der Zahl der Finger und warf die Stücke / ins rotgeronnene Meer. Und schnitt / vom toten Rumpf die Füße und spaltete / sie nach der Zehen Zahl und schnitt, schnitt ab / den Kopf vom Hals, riß Zunge aus, /

Pelias um sein Erbe geprellt; das Paar muß fliehen, gelangt nach Korinth, sie werden freundlich aufgenommen, leben viele Jahre ruhig miteinander und haben zwei Söhne - fast ein Märchenende. Doch leben sie nur so lange glücklich und zufrieden, bis sich Jason in die Tochter des Korintherkönigs Kreon, Glauke, auch Kreusa genannt, verliebt. Bis zu Euripides' Version, die genau an dieser Stelle der mythologischen Erzählung einsetzt, galten Medea und Jason als Held und Heldin, enthoben in den Raum der Gottgleichheit. In Pindars 4. Pythischer Ode z.B. ist Jason noch der strahlende Heros,[7] der wie Herkules die Aufgaben seines Oheims Pelias löst. Ähnlich schildert es auch Hesiod im 7. Jahrhundert in seiner Theogonie. Die Fahrt auf der Argo selbst hat Appollonois Rhodios in der *Argonautica* ausgeführt, allerdings erst im 3. Jahrhundert nach Christi.

In Euripides' Bearbeitung, 431 ohne durchschlagenden Erfolg aufgeführt,[8] bleibt von dem Glanz des göttergleichen Paares wenig. Der attische Tragödienschreiber, Ausnahmegestalt unter seinen berühmten Kollegen Sophokles und Aischylos, psychologisiert die Erzählung, baut den Mythos ab, macht aus der Heroengeschichte ein nahezu kleinbürgerliches Ehedrama - so hat es Latacz genannt.[9] Euripides schildert, fast ohne äußere Entwicklung, die Zuspitzung der Rache Medeas und ihre Ausführung. Jason ist zu Beginn des Dramas bereits abtrünnig, Medea schürt bereits unzähmbare Rachegedanken. Wir hören sie in ihrem Haus, sie schreit, sie stöhnt. Im Verlauf des Stückes wird vorgeführt, wie ihre anfänglich diffusen Rachewünsche ein Ziel finden, wie diese sich nach und nach, durch Jasons Reden befördert, auf die Kinder konzentrieren. Erst als Jason selbst seinen Ehebruch, seine Hinwendung zu Kreusa, mit der Sorge um seine Kinder begründet, wird Medea für dieses Objekt ihrer Rache hellhörig. Jason versichert: „Du darfst es glauben; nicht aus Lieb' erkor ich mir / Die Königstochter, die sich nun die Meine nennt. /

---

abtrennte Ohren, Nase, Kinn / und Augen riß sie aus dem Leichnam, / warf das Zerstückte in das Meer"; Hans Henny Jahnn: *Medea*, S. 837.

[7] Pindar: *Oden*, u.a. S. 115.

[8] Vgl. dazu Konrad Kenkel: *Medeadramen*, S. 21.

[9] Joachim Latacz: *Einführung in die griechische Tragödie*, S. 293.

Nein, wie ich vorhin schon gesagt, ich wollte nur / Dich retten, wünschte königliche Brüder, einst / Des Hauses Stütze, meinen Kindern zugesellt" (S. 25). Der von Euripides eingefügte, häufig kritisierte Auftritt des Königs Aigeus, der sich unmittelbar an dieses Rededuell anschließt, dient ebenfalls dazu, Medea die Schmach der Kinderlosigkeit für einen Mann und König noch einmal vor Augen zu führen, bedürfen die Königshäuser doch der genealogischen Reproduktion. Erst nach dem Dialog mit Aigeus steht Medeas Plan fest, so wie er zum fixen, doch genüßlich variierten Inventar der Erzählung gehört. Die Kinder werden mit tödlichen, durch Zauber vergifteten Geschenken zu den neu Vermählten geschickt. Damit ist auch der Kindermord beschlossen, denn tötete Medea die angreifbaren kleinen Boten nicht selbst, so würden sie als Überbringer der Todeswerkzeuge der Gegenpartei zum Opfer fallen. Medea spricht: „Welch gräßlich' Tat ich aber dann vollbringen muß, / Graut mir zu sagen: Meine Kinder werd ich selbst / Ermorden; niemand rettet sie aus Todesnot. / Und wenn ich Jasons ganzes Haus vernichtet hab, / Entweich ich aus Korinth und fliehe vor dem Blut / Der teuren Kinder, wenn ich tat das Gräßlichste" (S. 34). Das heißt aber, daß es an sich Jason und vermittelt Aigeus sind, die die Kinder zum tauglichen Rachegegenstand werden lassen. Medeas Perspektive hingegen rückt nicht in den Blick. Entsprechend ist ihre Tat der Kindstötung der Intention nach nicht primär ein Mord an den Kindern, sondern ein Akt der Stellvertretung: „In der *Medea* des Euripides erscheint das Prinzip der Stellvertretung eines Menschen durch einen anderen Menschen in seiner grausamsten Form. [...] An die Stelle des wahren Objekts ihres Hasses, das sich außerhalb ihrer Reichweite befindet, setzt Medea ihre eigenen Kinder."[10] Die Kinder sind Substitut ihrer Rache an Jason. Fazit dieser kurzen Lektüre also ist: Der Mord ist ein Akt der Stellvertretung, die männlichen Figuren machen die Kinder zu geeigneten Objekten der Rache, eine weibliche Perspektive wird nicht formuliert.[11]

---

[10] René Girard: Das Heilige und die Gewalt, S. 20f.

[11] Fraglich ist auch, ob bei aller ausgestellter Geschlechterdifferenz das antike Drama wirklich Aussagen über dieses Thema trifft, ob es nicht vielmehr um

Euripides' Umarbeitung des Mythos ist zu der Grundlage geworden, auf die sich die Medea-Rezeption bezieht. Das ist sicher auf die Psychologisierung des Stoffes zurückzuführen, auf die Tatsache, daß Medea zu einer irdischen Frau in sozialem Gefüge wird. Und doch läßt Euripides sie in der Gestalt der Kindermörderin gleichzeitig zur mythischen Figur werden, ebenfalls Bedingung ihrer Tradierbarkeit. Psychologisiert Euripides den Mythos, so remythisiert er doch wiederum, ganz zum Schluß, seine Protagonistin, nun die Kindermörderin Medea. Helios, ihr Großvater, schickt ihr einen Drachenwagen, auf dem sie sich in die Luft erhebt. Die Tatsache, daß Medeas Triumph über Jason für sie als sterbliche Frau den Tod bedeutet hätte, sie einer Hinrichtung nicht entgangen wäre, verschleiert Euripides dadurch, daß er sie genau in diesem Moment wieder in den Himmel versetzt. Im Schlußbild wird die irdische Kindermörderin Medea also remythisiert, und dieser Mischung von Psychologisierung und Remythisierung scheint sich die Attraktivität der Euripideischen Version zu verdanken.

Marlene Streeruwitz, Elfriede Jelinek: Die Zeitlosigkeit der Frau

Die Texte von Marlene Streeruwitz und Elfriede Jelinek, die beide das Motiv der Kindstötung übernehmen, also nicht den gesamten Medea-Mythos umarbeiten, ähneln sich bei aller Unterschiedlichkeit doch in einem: Für beide Autorinnen lassen sich über die Figur Medea Probleme der Mutterschaft artikulieren, vor allem aus der Perspektive verlorener Zeit und brüchiger Identität. Der gewalttätige Mythos wird zur Folie, vor der den Gewalttätigkeiten des verbindlichen Mutterdiskurses oder des intimen Beziehungsmusters der Ehe nachgespürt werden kann.

Loyalitätskonflikte, auch um konträre Sprachauffassungen geht. Jason bricht den Ehevertrag, bricht sein Wort, verwendet Sprache in sophistischer Manier gemäß seiner egoistischen Interessen. Medea hingegen will den Ehevertrag als nicht interpretierbares, gültiges Wort befolgt wissen.

Zunächst kurz zu dem Inhalt des Theaterstückes *Sloane Square.* von Marlene Streeruwitz:[12] Die Wiener Familien Marenzi und Fischer werden in der englischen Untergrundstation Sloane Square festgehalten, der Zug hat Verspätung; sie befürchten, ihren Flug zurück nach Wien nicht mehr zu erreichen. Ein recht triviales Setting, und das will es vordergründig auch sein. Doch zum einen eröffnet dieser Ausstieg aus dem Verkehr, die Unterbrechung des Zeitflusses mechanischer Geschwindigkeit, eine Lücke innerhalb der Alltagsordnung, die die Figuren in ihre eigene Vergangenheit führen wird.[13] Zum anderen ist dieser Untergrund auch der Untergrund verschütteter, weil verbotener Wünsche, Todeswünsche. Aus ihrer Alltagsordnung herausgetreten, finden die Frauen zu ihren tabuierten, vergessenen Phantasien zurück, beginnen diese zu artikulieren und legen damit eine eigene, weibliche Erinnerung frei, die ihnen bis dahin vor allem im Namen des Muttermythos verstellt war. In der Untergrundstation beginnt für die Frauen eine Reise in die eigene Vergangenheit, doch zugleich in eine mythisch-archaische Landschaft, die zunehmend und fragmentarisch in die betäubende Normalität der Alltagssprache einbricht. Ohne Vorbereitung werden Rezitationen, fremde Texte und fremde Figuren in das realistische Setting einmontiert. Vorgetragen wird z.B. aus *Carolus Stuardus*, einem Königsdrama des Barockdichters Gryphius; der italienische Manierist D'Annunzio hat einen sprachmächtigen Auftritt, Verse der Goetheschen Iphigenie werden stotternd nachgesagt. Über diese Zitate aber werden verbindliche Zeitordnungen abgebaut - allein schon, indem die Figuren aus dem Gleichklang ihres Alltagsgeredes aussteigen. Doch noch konkreter, indem die große Zeitordnung der androzentrischen Geschichte und die kleine des

[12] Die Klammerangaben beziehen sich im folgenden auf Marlene Streeruwitz: *Sloane Square.*

[13] Laut Paul Virilio bedarf Erinnerung der Unterbrechung: „[G]erade weil das Wissen unterbrochen wird, bildet sich eine eigene Zeit heraus. Beim Rhythmus des Alternierens zwischen bewußt und unbewußt handelt es sich um Piknolepsie, um winzige Absencen, um eine piknoleptische Unterbrechung (von griechisch *piknos*, häufig). Dadurch können wir in einer Dauer existieren, die *unsere* ist und derer wir uns bewußt sind"; Paul Virilio: *Technik und Fragmentierung*, S. 74.

weiblichen Alltags aufgerufen, diskutiert und demontiert werden. Dieser Abbau „falscher" Zeitlichkeit wird eingeleitet, begleitet und vorangetrieben von einer zentralen Figur, von einer Landstreicherin. Die schlüpft ganz augenscheinlich in die Rolle der Medea und wiederholt die Kindermorde. Hier allerdings in einer befremdenden und verfremdenden Aktion an Punks ausgeführt, die refrainartig von einer Brücke auf die Untergrundbahn gestürzt werden. Allein diese Medeafigur macht die Freilegung vergangener Todeswünsche möglich; sie bricht Tabuisierungen und Zeitordnungen auf.

Beschworen wird zunächst das scheinbar selbstverständliche Glück des Familienlebens. Frau Fischer, selbst kinderlos, bemerkt emphatisch: „Nun. Dann sind Sie ja ein glücklicher Mensch. Familie. Kinder. Enkelkinder. Ein netter Mann. Mehr kann man nicht haben. - *Frau Marenzi*: Nein. Nein. Da haben Sie wirklich recht. Man muß zufrieden sein. Nicht wahr. Wenn alles in Ordnung ist" (S. 97). Doch deutet sich eine erste Unzufriedenheit an; Frau Marenzi gibt zu: „Manchmal habe ich jetzt das Gefühl, daß es mich. Gar nicht gibt. Nie gegeben. Eigentlich" (S. 101). Es beginnt sich die Uneigentlichkeit ihres Lebens zu zeigen. Die pure Fortsetzung der Familie deutet sich an als falsche Form der Geschichte, die keine weibliche zuläßt.

Die sich abzeichnende Sehnsucht nach einer eigenen Geschichte wird aufgenommen und diskutiert durch ein eingesprengtes Zitat, das die große Geschichte englischer Königsgenealogie als gültiges Zeitmuster aufruft. Die Landstreicherin, bis dahin unauffälliges Accessoire des bedrohlichen Bahnhofambientes, hat ihren ersten großen Auftritt. Lichtwechsel und Barockmusik leiten ihn ein, dann rezitiert die Figur die Zeilen aus Gryphius *Carolus Stuardus*, die Maria Stuart in der Kammer des gefangenen Königs Karl spricht. Und zwar spricht sie Zeilen, in denen sich die große Geschichte der königlichen Gestalten ganz offensichtlich als tödliche zeigt - als Geschichte der Morde. Die Vagabundin à la Maria Stuart zählt Verrätereien, Tötungen, Folterungen auf:

> Was ists den Britten mehr umb eines Königs Haubt? / Es ist der Insell Art! Umb daß ihr Edward glaubt / Gab er sein Leben hin. Wilhelm der rott erröttet / Und zappelt in dem Blut. Ihr Richard ward getödtet / Durch den

geschwinden Pfeil. Johann verging durch Gifft / Das ihm das Kloster mischt. Was hat man nicht gestiftet / Auffs zweyten Edwards Kopf? der sich des Reichs begeben / Und dennoch nicht erhilt das jammervolle Leben / Wie Richard auch der zweyt' in Hunger unterging / Und Heinrich Frankreichs Herr den der Verräther fing / Und in dem Thurm erwürgt / der Vetter Richard wetzte / Die Kling auff Edwards Hertz / und als er kaum sich setzte / Auf des entleibten Thron / erblast er in der Schlacht. / Des Achten Heinrichs Sohn ward plötzlich weggemacht / Durch unentdeckte Gifft (S. 103f.).[14]

Dieser Aufruf großer Geschichte wird durch die begleitenden Aktionen der Landstreicherin mit einer mythischen Gegenfigur konfrontiert, mit dem medeischen Akt der Kindstötung; sie zerlegt Puppen. Die Landstreicherin, so heißt es im Nebentext, zieht „*eine riesengroße Schere hervor, die sie unter den vielen Mänteln an einem langen Band umgehängt hat. Sie beginnt, die Puppe zu zerschneiden, trennt Gliedmaßen und Kopf ab. Sägespäne oder ein anderes Füllmaterial quillt hervor und rieselt über alles*" (S. 100). Daß damit die Kindermörderin Medea aufgerufen ist, daß die Landstreicherin tatsächlich die Medea-Figur postfiguriert, wird vor allem aus dem Rückblick des Theaterstückes deutlich: Frau Marenzi wird sich etwas später zu der Landstreicherin gesellen, dieselbe Aktion der Zerteilung vornehmen und sich zugleich an ihre Vergangenheit erinnern, an ihren Wunsch, sich und die Kinder umzubringen - eine offensichtliche Medeaphantasie. Doch wird dieser Akt der Erinnerung vorbereitet - über die „Tötungen" der Landstreicherin. Im Kontext des Gryphius-Zitats ist diese medeische Geste folgendermaßen auslegbar: Die Frau nimmt die Geburten zurück, nimmt das Leben zurück, stellt sich dem tödlichen Lauf der Geschichte nicht mehr zur Verfügung - Antwort auf die mörderische Historie. Verpackt die Landstreicherin die Einzelteile in Plastiksäcke, so nimmt sich das wie ein zurückgenommener Gebärvorgang aus - freilich verfremdet. Das Zitat des Gryphius-Dramas, das die Königsgenealogie als Kette von Tötungen aufscheinen läßt, wird also durch die Aktion der Figur beantwortet -

[14] Es handelt sich hier im übrigen um das einzige Zitat, dessen Herkunft nicht explizit markiert ist.

die Landstreicherin setzt einen mythisch grundierten Akt der Verweigerung in Szene.

Mit dieser Figur knüpft Streeruwitz an eine literarische Tradition weiblicher Ausbruchsphantasien aus repressiver Genealogie an. In Aristophanes' *Lysistrate* z.B. stellen sich die Frauen dem Geschlechtsakt nicht mehr zur Verfügung - eine modestere Geste der Verweigerung. Die *Hamletmaschine* von Heiner Müller, ein zeitgenössisches Stück, das der Frage nach dem revolutionären Potential der Frauen nachgeht, schließt mit dem Gestus der Geburtsverweigerung. *Ophelia*: „Ich stoße allen Samen aus, den ich empfangen habe. Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. Ich ersticke die Welt, die ich geboren habe, zwischen meinen Schenkeln. Ich begrabe sie in meiner Scham."[15] In dieser Geste bricht Ophelia auch mit einer mechanistischen Zeit. Das zweite Bild beginnt mit einem Nebentext: „DAS EUROPA DER FRAU. *Enormous room. Ophelia. Ihr Herz ist eine Uhr*".[16] Diese Uhr ist Symbol des patriarchalen Unterdrückungszusammenhangs; diese Uhr gräbt sich Ophelia aus der Brust.

Tatsächlich produziert in Streeruwitz' Theaterstück dieser verfremdete Auftritt Medeas zum ersten Mal auf der Ebene des Alltagsgeschehens eine Absage an das Ideologem glücklicher Mutterschaft. Frau Marenzi bemerkt über Clarissas Schwangerschaft: „Ich finde. Sie soll das Kind nicht bekommen. *Pause*. Es ist ohnehin nur eine Quälerei" (S. 100). Damit wird eine weitere Funktion der Medea-Figur in dem Theaterstück kenntlich: Für die weiblichen Figuren wird ein Nachdenken über die bis dahin selbstverständliche Mutterschaft möglich. Und es wird ein Zugang zu einem Denktabu freigelegt, zum Tabu mütterlicher Aggression, das Frau Marenzis Erinnerungslosigkeit ausmacht. Streeruwitz' Stück scheint folgende Zusammenhänge offenzulegen: Gerade die durch den Mythos glücklicher Mutterschaft sanktionierte Unmöglichkeit, Aggression

[15] Heiner Müller: *Hamletmaschine*, S. 91.

[16] *Ibid.*

gegen die eigenen Kinder zu artikulieren, damit zu kanalisieren, in eine symbolische Ordnung zu übersetzen, macht die Tötung zum explosiven Akt unbewältigter (Auto-)Aggression. Nur wenn weibliche Aggression nicht als Tabu in den Raum des Unbewußten abgedrängt wird, Bedingung des Muttermythos, muß der Mord nicht zum impulsiven Akt einer Zwangslage werden. Wird Aggression denkbar, aus dem Bereich der tabuierten dunklen Flecken zivilisatorischer Verdrängungen entlassen, um in eine symbolische Ordnung überführt zu werden, so muß die Tötung nicht stattfinden. Es geht also darum, daß im Zeichen des theatralisch vergegenwärtigten Mythos Tabuisiertes, Unbewußtes erreichbar wird, reflektiert werden kann und mit dem Denkverbot ein Erinnerungsverbot, das die Frauen geschichtslos machte, aufgehoben wird. Frau Marenzi hatte tatsächlich Todeswünsche gegen ihre eigenen Kinder gehegt - daran wird sie sich im Laufe ihres Wartens im Untergrund erinnern.

Was dann als Höhepunkt der dramatischen Dynamik stattfindet, ist ein geholpertes Bekenntnis ihres Unglücks. Frau Marenzi begibt sich, nachdem sie sich an ihr eigenes Vergessen erinnert hat, zu der Landstreicherin, übernimmt die Zerlegung der Puppen und berichtet zugleich in einem langen Monolog von ihrer eigenen Familie. Im Nebentext heißt es: „*Beide Frauen setzen sich und beginnen mit dem Zerlegen der Puppen. Beide ziehen Riesenscheren unter ihren Jacken hervor. Frau Marenzi schaut, wie die Strotterin beim Zerlegen vorgeht*" (S. 125). Parallel dazu erzählt sie von ihrem Mann, der mit der Schwester fremdgegangen war, und von ihren Todeswünschen:

> Und irgendwie war alles auf einmal verschwunden. Zusammengebrochen und verschwunden. Es war so ein Gefühl. Zusammengeballt im Bauch. Zuerst die Kinder. Und dann mich. Einfach so. Weil es plötzlich so gleichgültig geworden war. So. Als ob es nichts mehr anzugreifen gegeben. Und ob man da ist. Oder nicht. Völlig belanglos. Und die Kinder. Man kann sie doch nicht zurücklassen. So. Und dann. Man will ihnen das auch ersparen. Aber es hilft nicht. Währenddessen funktioniert alles weiter. Wenn ich manchmal lese, daß eine es gemacht hat. Dann weiß ich alles (S. 126f.).

Vor allem also der Auftritt Medeas ermöglicht der Protagonistin Erinnerung, eine eigene Geschichte, weil er den (Auto-)Aggressionswunsch an das Licht des Bewußtseins führt. Die Medea-Figur steht für den gelingenden Verstoß gegen ein Sprach- und Denktabu. Der Mythos, im Freudschen Sinn Repräsentant zivilisatorischer Wunschverdrängungen, hier weiblich gewendet, um eine weibliche Figur zentriert, bricht in seiner theatralischen Wiederholung Tabuisierungen auf, bringt in dem Warteraum der Untergrundbahn das Unbewußte an den Tag und ermöglicht damit Erinnerung, weibliche Identität.

Um die Virulenz der Frage nach einer weiblichen Zeit aufzuzeigen, die im Namen Medeas formuliert zu werden vermag, soll ein kurzer Blick auf Jelineks Anti-Porno *Lust* geworfen werden.[17] Vorgeführt wird eine Frau in dem mechanoiden Zeitzyklus ihrer sexuellen Ausbeutung, die der Text formal durch seine Wiederholungsstruktur bis zur Unerträglichkeit abbildet. In der Einleitung zu Jelineks Text heißt es über den Inhalt: „Seit Aids ins letzte Alpental vorgedrungen ist und 'die infiziert, die in der Liebe für den Wechsel sind', muß der Fabrikdirektor auf Partnertausch und Prostituierte verzichten und wieder auf seine Frau Gerti zurückgreifen" (S. 2). In pornographischer Präzision werden sexuelle Attacken innerhalb der Ehe geschildert; deutlich wird das Routinemäßige, die tödliche Wiederholung, die in diesen „legitimen" Vergewaltigungen herrscht. Der Text offenbart, so von Matt, „die Genese psychischer Verstörung aus der mechanoiden Funktionalisierung des Lebens, nicht zuletzt des Frauenlebens mit seiner anderen Zeit und Zeitlichkeit."[18] Jelinek hatte ursprünglich einen weiblichen Porno im Sinn, doch fand sie dieses Terrain der „Lust" ausschließlich männlich besetzt, und so wurde es ein Buch über sexuelle Repression. Einziger und endgültiger Ausbruch geschieht auch hier über die Geste Medeas, über den Mord an dem Sohn, ganz explizit Nachfolger des Vaters, der die Schlaufe der Gewalt verewigen, in die Zukunft fortsetzen wird. Schon auf den

[17] Die Klammerangaben beziehen sich im folgenden auf Elfriede Jelinek: *Lust*.

[18] Peter von Matt: Verkommene Söhne, mißratene Töchter, S. 263.

ersten Seiten deutet sich die Tötung an, die den Reigen der männlichen Gewalt zum Stoppen bringen wird. Nach 250 Seiten dann wird diese Ankündigung eingelöst - Gerti tötet ihren Sohn, Abbild des Vaters:

> Welk ist das Kind und dennoch ihre ganze Welt: es schweigt wie diese. Es freut sich gewiß aufs Wachsen, ähnlich dem Glied seines Vaters. Zärtlich küßt die Mutter ihr kleines Boot, das die Welt umschifft. Dann ergreift sie eine Plastiktüte, legt sie dem Kind über den Kopf und hält sie unten ganz fest zu, damit der Atem des Kindes darin in Ruhe zerbrechen kann (S. 254).[19]

Setzt Jelinek das Kind so ausdrücklich mit dem Penis gleich, so ist eine Freudreferenz zu vermuten. Ich zitiere im folgenden Irigaray, die sich mit der Freudschen Beschreibung von Mutterschaft kritisch auseinandersetzt:

> Damit sich für das kleine Mädchen, die Frau das Frauwerden 'vollendet', muß der Wusch nach dem Kind das Verlangen nach dem Penis ersetzen. Die Anziehungskraft der Fortpflanzung wird also alle 'anderen' phallischen Begierden verdrängen. *Der Wunsch nach einem Kind vom Vater ersetzt und beseitigt jedes Interesse an anderen sexuellen Beziehungsformen mit dem Vater oder mit dem Vater des Kindes.* Es muß so sein, damit die Weiblichkeit 'normal ausfallen' oder sich 'vollenden' kann. Die Frau muß wollen, daß der Penis zum reinen, einfachen Mittel der (Re-)Produktion wird - ein Ejakulator - und daß sich seine Verführungskraft auf das Penis-Kind, das *Produkt* der Kopulation, überträgt[20]

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

---

[19] Auf die hoch raffinierte Spracharbeit Jelineks kann hier nicht eingegangen werden. Ziel der Sprachverzerrungen bis zum Kalauer ist die Dekonstruktion patriarchaler Gewalt, die sich in einer scheinbar deskriptiv angelegten Sprache verhüllt.

[20] Luce Irigaray: *Speculum*, S. 91.

kontrollierbar, entscheidbar macht. Die Verweigerung der Fortpflanzung ist vor dem Freudschen Denkmodell Bedingung weiblicher Lust, Fluchtpunkt des Anti-Pornos von Elfriede Jelinek. Die Ersetzung von Lust durch Mutterschaft, von der Freudschen Psychoanalyse sanktioniert, wird rückgängig gemacht über ein Bild, das weibliche Lust ohne Empfängnis beschreibt, den Sexualakt mit Empfängnisverhütung zusammenbringt. Diese Vision einer Lust ohne Empfängnis, Gegenbild zur unbefleckten Empfängnis, ist dem Todesbild einbeschrieben.

In beiden Texten wird also im Namen Medeas eine mechanoide Zeitordnung aufgebrochen, die Ordnung der im Muttermythos verklärten Reproduktion und der sexuellen Verfügbarkeit; in beiden Fällen steht die Medea-Figur für den Aufbruch in eine eigene Identität durch Erinnerung, durch eigene Lust, auch durch die Integration von Aggression in den eigenen Identitätsentwurf - sicherlich radikale Lösungen, im Medium der Literatur aber experimentell zu erproben. Doch zeigt sich in der Radikalität dieser Einsprüche auch das nahezu unhintergehbar Gültige des klischierten Muttermythos, der die weiblichen Figuren in einem Alltag jenseits eigener Existenz, jenseits eigener Ansprüche und Zeitrhythmen gefangenhält. An der Radikalität des Widerspruchs läßt sich zugleich die Stabilität der Alltagsmythen der Reproduktion ablesen, die Stabilität der patriarchalen Zeit- und Sprachordnungen.

Christa Wolf: Die Ortlosigkeit der Frau

In ihrem jüngsten Buch *Medea. Stimmen* überrascht Christa Wolf mit einer Interpretation des Mythos, die zunächst enttäuscht. Denn das, was man von einer Medea erwartet, bleibt aus; das, was über zweitausend Jahre lang das fragende Interesse an dieser Figur wachgehalten hat, ist gestrichen; das, was jeder mit Medea verbindet, wofür ihr Name steht, darauf wartet man bei Wolf vergeblich: Medea tötet ihre Kinder - nicht. Mit anderen Worten, Wolf nimmt in ihrer Version Medea die Tat, ohne die sie, so sollte man meinen, nicht Medea ist.

Damit scheint Wolfs Version der Medea-Erzählung aus feministischer Sicht einer restaurativen Tendenz zu folgen. Vergleicht man sie z.B. mit der Weise, wie Streeruwitz und Jelinek den Mythos verarbeiten, scheint Wolf die genau entgegengesetzte Intention zu verfolgen. Während es den genannten Autorinnen darum geht, mit Hilfe des archaischen Mythos der Kindermörderin den Alltagsmythos einer verklärten Mutterschaft zu sprengen, macht sich Wolf daran zu schaffen, den dafür nötigen Zünd-Stoff, das Mythologem der „tötenden Mutter", zu entschärfen. Während Streeruwitz und Jelinek durch die Brüchigkeit der Identität heutiger Mütter die Wahrheit hindurchscheinen lassen, die in der Tat Medeas liegt, versucht Wolf den Mythos genau dort, wo er von dieser Tat erzählt, der Lüge zu überführen. Der Verdacht legt sich nahe, daß Wolf, um aus Medea eine positive Heldin und eine Identifikationsfigur für Frauen zu gewinnen, die Schuld dieser aufbegehrenden Mutter aufheben bzw. umlenken möchte. Doch um sie von ihrer Schuldigkeit freizusprechen, muß sie Medea auch ihre Tat nehmen, diese radikale, leidenschaftliche Tat, die sie zu einer aufs Äußerste provozierenden Emanzipationsfigur macht. Und diese Änderung des Mythos, die revoltierende, „böse Frau" wieder zu einem moralisch sauberen, unschuldigen Opfer zu stilisieren, erzeugt zunächst ein Unbehagen. Zu groß wirkt die Gefahr, in alte Klischees von instinkthafter Mutterliebe zurückzufallen und sich auf die Autorität einer weiblichen Natur als Garanten dafür zu berufen, daß die Sage von einer Kindermörderin nur eine Unwahrheit sein kann.

Im folgenden wird es darum gehen, den naheliegenden Verdacht auszuräumen, daß Wolf mit ihrer Medea-Version dieses traditionelle Frauenbild festschreibt. Es soll gezeigt werden, daß Wolf Medea zwar ihre Tat nimmt,[21] sie dafür aber zu einer Handelnden macht und damit

[21] Um was für eine Tat handelt es sich eigentlich bei diesem Kindermord, den wir als heroischen Racheakt von Medea erwarten? Man kann sicher an dieser Tat etwas lernen, wenn man sie analysiert, rezipiert, phantasiert, aber für Medea selbst ist es eine Verzweiflungstat. Klaus Dörner und Ursula Plög schreiben über „den sich und andere tötenden Menschen": „Töten ist die radikalste und endgültigste Art des Menschen, seine Ausweglosigkeit auszudrücken"; Klaus Dörner, Ursula Plög: *Irren*

in einem viel weiterführenden Maße dem patriarchalen Mythos von Weiblichkeit entwindet, als die berühmt-berüchtigte Gewalttat des Kindermords es je vermochte.

Wolf bietet eine Gegenlektüre des Medea-Mythos, die sich im Kontext eines aktuellen Diskurses bewegt, der Feminismus und Metaphysikkritik zu verbinden versucht. Es geht ihr mit der Umdeutung der Medea-Sage darum, zum einen von der Ausgrenzung des Weiblichen seit dem Beginn unserer Kulturgeschichte zu erzählen und zum anderen „einen Gegen-Entwurf an den Wurzeln dieser in die Irre gehenden Kultur“[22] anzudeuten, der sich auf eben dieses unterdrückte und verdrängte Potential der Weiblichkeit stützt. Dafür muß Wolf Weiblichkeit, wie sie von sich aus sein könnte, erst einmal sichtbar machen, sie muß die der Frau in Geschichte und Mythos verweigerte eigene Subjektivität entwerfen. Sie versucht dieses, ähnlich wie schon in ihrer Erzählung *Kassandra*,[23] durch eine Historisierung des Mythos, d.h. durch eine Rückführung der Medea-Figur „aus dem Mythos in die (gedachten) sozialen und historischen Koordinaten“[24] der Anfänge unserer Kultur.

Dabei ist es kein Zufall, daß Wolf ihren Versuch, eine weibliche Subjektivität zu enthüllen, die sich nicht einfach durch patriarchalische Zuschreibungen ergibt, gerade an der mythischen Figur der Medea erprobt, deren historischer Ort in der konfliktreichen Übergangszeit vom Matriarchat zum Patriarchat liegt. Denn wenn es stimmt, wie Wolf meint, daß die komplizenhafte Herrschaft von

---

ist menschlich, S. 326. Dies gilt auch für die Kindermörderin Medea. Die Tat ist direkter Ausdruck für die Unfreiheit der Täterin, ihr Ausbruch unmittelbarer Verweis auf ihre Gefangenschaft, die Ausübung ihrer Macht letztendlich ein Akt der Ohnmacht. Diese zwei Seiten, die ausweglose Lage der betrogenen und verlassenen Ehefrau Medea und der Kindermord als Racheakt am Gatten Jason, gehören zusammen, und man muß sehen, daß Wolf gegen beide opponiert, indem sie den Sinnzusammenhang von Situation und Reaktion als ganzen umschreibt.

[22] Christa Wolf: *Lesen und Schreiben*, S. 315.

[23] Auch die Erzählung *Kassandra* dreht sich um die Frage: Wer war diese Frau, „ehe irgendeiner über sie schrieb?“ Christa Wolf: *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*, S. 147.

[24] *Ibid.*, S. 129.

Patriarchat und Zweckrationalität ein in sich schlüssiges und damit geschlossenes Denk- und Gesellschaftssystem bildet,[25] kann das Weibliche als verdrängte lebendig-leibliche Grundlage dieses Systems nur an dessen historischen Rändern erscheinen, dort, wo den genannten Strukturen keine absolute Herrschaft zukommt. Das bedeutet, daß sich weibliche Subjektivität eigentlich nur in Übergangszeiten auffinden läßt, in der Zeit der Entstehung der patriarchalen Gesellschaft und der Zeit ihrer Auflösung. Die erste ist die Zeit Medeas und die zweite - wenn wir optimistisch sind - die Gegenwart.

Bei ihrer Suche nach einem weiblichen Selbstverständnis wendet Wolf feministisch, was die Philosophie der letzten Jahrzehnte als Einsicht formuliert hat: nämlich, daß ein anderer Anfang, eine neue Weise zu denken und in dieser Welt zu sein, sich nur zeigen kann auf dem Weg zurück durch die Schichten der Überlieferung, durch einen Rückgang auf den ersten Anfang, der alles folgende in seinen Grundzügen festgelegt hat. Es ist diese philosophische Einsicht, die sie auf literarischem Wege am Beispiel der Medea und ihrer Überlieferungsgeschichte erprobt.

Den Anfang der Überlieferung des Medea-Mythos hat - wie eingangs erwähnt wurde - Euripides gemacht. Euripides hat die vielfältigen, divergierenden und variierenden Sagen um die mythische Figur Medea auf eine Geschichte, die Geschichte der Kindermörderin, festgelegt, die dann für die nächsten zwei Jahrtausende verbindlich wurde.[26] Hinter diesen ersten Anfang der Geschichte geht Wolf also zurück, wenn sie ihre Medea historisch situiert, um sie aus der

---

[25] Dies wird deutlich durch verschiedene Bemerkungen, die Christa Wolf z.B. in den Vorlesungen zu den Voraussetzungen der Kassandra-Erzählung über den „männlichen Rationalismus" bzw. das „hierarchisch-männliche Realitätsprinzip" und die „Geschlossenheit von [abendländischen] Weltbildern und Systemen" macht; Christa Wolf: *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*, S. 117, 130, 161. Auch im Vorwort zu *Medea* heißt es: „Unsere Verkennung bildet ein geschlossenes System, nichts kann sie widerlegen"; Christa Wolf: *Medea*, S. 10.

[26] Siehe dazu z.B. Konrad Kenkel: *Medeadramen*, S. 4: „[E]s war Euripides, der den Medea-Mythos entscheidend geprägt hat. Er hat die divergierenden Einzelmythen des Sagenkreises zu einem Handlungsgeflecht verknüpft und er hat das entscheidende Motiv des Kindermords eingeführt."

patriarchalen Verkennung herauszulösen. Damit bleibt auch bei ihr der Mythos letztendlich das, „was man sich von Medea erzählt", und kann doch als solcher Verkennung sein. Ein Zweifaches ist so erreicht: Medea ist der männlichen Überlieferungstradition entzogen und der Mythos kommt selbst, als Erzählung, als Gerücht, als Ideologie in den Blick; die universale Gültigkeit seiner Muster menschlichen Verhaltens kann so hinterfragt und seine gesellschaftliche Funktion mitreflektiert werden. Damit kann man Wolf, denke ich, einen progressiven Umgang mit dem Mythos bescheinigen, der diesen nicht einfach in eine ganz andere Geschichte umschreibt, was unhistorisch wäre, sondern ihn als Mythos aufgreift, ihn thematisiert und reflektiert, ohne in seinen Strukturen gefangen zu bleiben.[27]

Neben der Erfindung des Kindermords wird in der Forschung an Euripides' Dramatisierung des Medea-Mythos noch ein anderes Moment hervorgehoben: Euripides hat Medea, so heißt es, verweltlicht, sie von der Enkelin des Sonnengottes Helios zu einer Sterblichen gemacht, sie also vom Himmel auf die Erde herabgeholt.[28] Doch wohin er sie hier auf Erden gestellt hat, das wird dabei nicht eigens bedacht. Unbedacht bleibt der Ort, der Medea zugewiesen wird, als sie von dem Himmel der Göttlichen auf die Erde der Sterblichen hinabzusteigen hat. Sie bekommt keinen eigenen Platz in dieser Welt, sondern wird darauf verwiesen, an der Seite eines Mannes glücklich zu werden. Und so heißt es bei Euripides über Medea: „Und treu dem Jason überall zur Seite stets; / Denn dieses ist des Erdenlebens höchstes Glück".[29] Dieses ist die eigentliche Festschreibung von Medeas Geschichte nach patriarchalem Muster, die Wolf in Frage stellt: Euripides hat Medea aus ihrer mythischen Heimat auf die Erde

---

[27] Zur Unterscheidung zwischen einem „progressiven" und „reaktionären" Rückbezug auf Mythisches im Feminismus, siehe Siegrid Weigel: *Die Stimme der Medusa*, S. 279f. und, diese aufnehmend, Jutta Rosenkranz-Kaiser: *Mythologie und Feminismus*, S. 96-98.

[28] „Euripides hat den Mythos [der Medea] in die normale Menschenwelt versetzt und dort zu Ende gedacht", heißt es z.B. bei Joachim Latacz: *Einführung in die griechische Tragödie*, S. 293. Siehe auch Konrad Kenkel: *Medeadramen*, S. 17-19.

[29] Euripides: *Medea*, S. 5.

geführt und ihr gleichzeitig einen eigenen Ort in dieser Welt verweigert. Diese ihre Ortlosigkeit wird sichtbar zu dem Zeitpunkt, an dem ihr Mann Jason sie an seiner Seite nicht mehr haben will. Dort darf sie nur so lange ihr Glück genießen, wie Jason es gefällt; dieser Platz an seiner Seite ist also nur geliehen, es ist nicht wirklich der ihre.

Bei Euripides und der ihm folgenden Tradition folgt Medea Jason aus Liebe. Das Muster dieses Anfangs durchzieht die ganze Geschichte, Medea bleibt als eine „Täterin aus Liebe", in allem, was sie tut, von ihren Emotionen bestimmt und auf Jason bezogen. Aus diesen Strukturen, die die Subjektivität der Frau nur über und in Abhängigkeit von dem Mann bestimmen, bietet auch die revoltierende Tat des Kindermords keinen Ausweg. Denn diese Tat bleibt als Racheakt im stärksten Maße auf Jason bezogen, und die gewaltige Kraft zu diesem Verbrechen wächst Medea aus der Größe ihrer enttäuschten Liebe zu.

Bei Wolf nimmt die Geschichte der korinthischen Medea einen anderen Anfang und damit auch einen anderen Verlauf als bei Euripides. Bei Wolf verläßt Medea ihre Heimat nicht aus Liebe zu Jason.[30] Ihr Entschluß, Kolchis zu verlassen, geht auf andere, man könnte sagen: politische Gründe zurück. Sie wendet sich ab von einem Land, in dem der König, ihr Vater, sich mithilfe eines Mordes an seinem Sohn und Nachfolger an der Macht erhält. „Ich bin mit Jason gegangen", so sagt sie „weil ich in diesem verlorenen, verdorbenen Kolchis nicht bleiben konnte" (S. 104).[31] Jason ist also Medeas Chance, nicht ihr Grund, das Heimatland zu verlassen. Doch alle um sie herum verkennen dies, und schnell ist die Legende von der Flucht aus Liebe entstanden, weil man es so kennt und haben will:

---

[30] Daß sich Wolf mit ihrer Medea gerade in diesem Punkt von der gesamten Überlieferungsgeschichte absetzen will, deutet sie schon mit einem Seneca entnommenen Zitat an, daß der allerersten Äußerung Medeas als Motto vorangestellt ist: „Alles, was ich begangen habe bis jetzt, nenne ich Liebeswerk"; Christa Wolf: *Medea*, S. 11.

[31] Die Zitatnachweise direkt im Text beziehen sich an dieser Stelle wie im folgenden auf Christa Wolf: *Medea*.

Frauen aus fremden Ländern werden mitgenommen, verführt oder entführt, das macht - in der Perspektive des Mannes - keinen großen Unterschied. Auch Jason selbst hat den Beginn ihrer gemeinsamen Geschichte aus dem Gedächtnis verloren und durch die übliche Erzählung ersetzt. Einmal beiläufig von Medea danach gefragt, datiert er den Beginn ihrer Liebesbeziehung unbewußt vor und macht im nachhinein die Liebe zum Motiv ihrer Flucht. Medea selbst kann nur darüber staunen, „daß auch er sich nur einen einzigen Grund [...] denken konnte [...]: Ich mußte ihm, Jason, unrettbar verfallen sein. So sehen sie es alle, die Korinther sowieso; für die erklärt und entschuldigt die Liebe der Frauen zu einem Mann alles" (S. 26f.). Medea wird also mit dieser Vorstellung, daß Frauen alles, was sie machen, letztlich aus Liebe zu einem Mann tun, konfrontiert.[32] Doch entspricht das nicht Medeas Selbstverständnis.

Wolfs Medea reagiert vielmehr mit ihrem Weggang auf die jüngsten Geschehnisse in ihrem Vater- und Königshaus, und tut somit etwas, was ich, in Anlehnung an Hannah Arendt, Handeln nennen möchte. Für Arendt bedeutet Handeln,[33] in die Welt des menschlichen Miteinander hinein aus eigener Initiative etwas Neues anzufangen, wodurch gleichzeitig die eigene Person in ihrer Einzigartigkeit in Erscheinung tritt. Wenn Arendt „Handeln als Neuanfangen"[34] bezeichnet, will sie damit betonen, daß dieses menschliche Tun nicht teleologisch ist, keinem vorgegebenen Ziel zustrebt und sich an keinem Zweck messen läßt, weil es die eigenen Folgen und Folgefolgen gar nicht in der Hand hat. Handeln ist auf der einen Seite auf den einzelnen Menschen angewiesen, der Initiative ergreift, etwas neu

---

[32] Wie verbreitet und wirksam diese Vorstellung ist, zeigt sich daran, daß noch heute Frauen sich selbst in dieser Weise verstehen, sogar dann, wenn sie, was selten ist, politisch tätig sind. Eine Studie zu diesem Thema kommt zu dem Ergebnis: „Selbst dann, wenn die Frauen unmittelbar politisch tätig sind, erfahren sie auch diese Tätigkeit als ‚uneigentlich'. Sie beschäftigen sich mit ihren Motiven zu solchen Taten und geben als Quelle die Liebe zu einem Mann oder die Enttäuschungen über ihn an"; Frigga Haug: *Subjekt Frau*, S. 65.

[33] Siehe dazu Hannah Arendt: *Vita activa*, S. 213-317.

[34] *Ibid.*, S. 217.

anfängt und dadurch offenbart, wer sie oder er ist. Doch auf der anderen Seite, am anderen Ende ist das Handeln unabsehbar, unberechenbar, prinzipiell offen. Wenn man das Faktum der menschlichen Pluralität akzeptiert, kann man sein Handeln nur als den Anfang eines Fadens in einem Gewebe verstehen, und man kann dann nicht kontrollieren, bestimmen oder auch nur wissen, was aus ihm wird, wer diesen Faden wie aufnimmt, weiterspinnt, umlenkt oder abschneidet. Damit ist dieses Handeln grundsätzlich zu unterscheiden von einer Tat, die einen bestimmten Zweck verfolgt, ein Ergebnis herstellt und im Erreichen dieses Zieles aufgeht.[35] Eine gelungene, d.h. in ihrer Intention zu Ende gebrachte Tat schafft, wenn sie groß genug ist, einen Helden. Eine Handlung dagegen hinterläßt, laut Arendt, kein Endprodukt, bringt kein greifbares Resultat hervor, aber enthüllt dafür das Wesen der handelnden Person; sie gibt Aufschluß darüber, wer jemand ist. Sie dient besser dazu, eine weibliche Identität aufscheinen zu lassen, als die Heldentat.[36]

In diesem Sinne handelt Medea, wenn sie nach dem Mord an ihrem Bruder und Königssohn ihr Land verläßt und auszieht, einen besseren Ort zu suchen, auch wenn sie diesen nie finden, also nie

---

[35] Um Mißverständnisse zu vermeiden sei erwähnt, daß Arendt die „Tat" terminologisch nicht - wie hier vorgeschlagen - vom „Handeln" trennt, sondern diesem zuschlägt. Sie unterscheidet stattdessen in *Vita activa* die menschliche Tätigkeit des Handelns von der des Herstellens und des Arbeitens. Übernommen wird also von Arendt die Idee eines (politischen) Handelns, die der Idee einer heroischen Tat, so wie sie oben am Beispiel des medeischen Kindermords aufgerufen wurde, entgegensteht.

[36] Die Gedanken dieses Abschnitts ließen sich auf der Ebene der Form des Romans bestätigen. Wolf bemüht sich in ihrem Medea-Roman um ein nicht-lineares Erzählen, das die einheitliche Perspektive auf die Ereignisse aufgibt. Indem sie verschiedene „Stimmen" zu Wort kommen läßt, versucht Wolf auch erzählerisch dem Faktum der menschlichen Pluralität gerecht zu werden, dem (nach Arendt) jedes Wirken und in Erscheinung Treten einzelner Personen unterworfen ist. Mit dieser Erzähltechnik setzt Wolf ihre Kritik an geschlossenen, einheitlichen Denk- und Erzählmustern stärker um als noch in *Kassandra*, die eine monologische Erzählperspektive aufweist und deren geschlossene Form für Wolf selbst in einem Widerspruch zu Anliegen und Inhalt der Erzählung steht. Siehe Christa Wolf: *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*, S. 140.

wirklich ankommen wird. Medea tut damit auf der einen Seite das, was in Sagen sonst Männern vorbehalten ist: Sie begibt sich auf die Suche nach einem neuen Lebensraum. Aber sie tut es auf andere Weise; ihrem Aufbruch in die Fremde folgt eben nicht die bei Männern übliche Heldentat. Die Frau Medea hat nicht die Macht, aber auch gar nicht die Absicht, irgendwo ein Land zu erobern und eine Stadt zu gründen.[37] Sie bricht auf, verläßt ihre Heimat, die keine mehr ist, setzt sich der Weite des Meeres aus, ohne ihr Ziel zu kennen, darauf angewiesen, ihren Ort zu finden.

Für einen kurzen Moment wünscht Medea sich, bei ihrer Tante Kirke auf der einsamen Insel, die nur Frauen bewohnen, zu bleiben. Doch Kirke macht ihr (und uns) deutlich, daß dies nicht Medeas Platz ist, und antwortet auf ihre Anfrage, daß Medea unter Leute gehöre, zu denen eben auch Männer zählten, und daß sie in Erfahrung bringen müsse, „woran wir [die Frauen] wirklich mit ihnen [den Männern] sind" (S. 110). Der Ort, an den Medea gehört, ist also ein öffentlicher und liegt in der Gesellschaft, auch wenn diese beginnt, ausschließlich von Männern regiert zu werden. Wolf macht an dieser Stelle deutlich, daß die andere, weibliche Subjektivität, der sie nachspürt, für Frauen nur in Auseinandersetzung mit der patriarchalen Gesellschaft, in der sie leben, nicht im Rückzug aus ihr in ein weibliches „Ghetto" zu gewinnen ist.

So kommt Medea mit Jason in das griechische Korinth. Bei ihrer Ankunft verkörpert Medea auf verschiedene Weise die menschliche Möglichkeit des Anfangens. Zum einen zeigt sie selbst sich bereit, neu anzufangen und sich auf das einzulassen, was sie vorfindet. Und noch auf andere, leibliche Weise birgt sie einen (bezeichnenderweise doppelten) Anfang in sich: Sie ist hochschwanger und wird Zwillinge gebären. Hier, am Beginn von Medeas Aufenthalt in Korinth, veranschaulicht Wolf ihre Vorstellung von Medea in einem Bild und zeichnet einen direkten Gegenentwurf zu jenem Schlußtableau bei Euripides, in dem dieser Medea zur Gestalt der Kindermörderin erstarren läßt. Wird Medea dort von ihrem Ende her begriffen, so wie

[37] Vgl. auch Kassandras Verzicht, „ein neues Troja irgendwo zu gründen"; Christa Wolf: *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*, S. 322.

in der männlichen Denkart seit der griechischen Antike der Mensch eben als Sterblicher und damit von seinem Tode, dem Ende seiner Geschichte her verstanden wird, so wird bei Wolf die Frau Medea durch das Anfangen charakterisiert. Bei Euripides schwebt Medea furchterregend über ihrem Palast, mit den Leichen ihrer beiden Söhne in den Armen, und flieht dann, in Ersetzung ihres menschlichen Todes, auf dem Drachenwagen ihres Großvaters Helios durch die Luft davon. Bei Wolf kommt Medea, ihre beiden zukünftigen Söhne im eigenen Leib tragend, auf dem Landesteg des gerade angelegten Schiffes herunter zu den dort wartenden, zum Empfang bestellten Korinthern. Bei Euripides steht Medea für Tod und Ende, bei Wolf für Leben und Anfang.

Die Menschen haben nicht nur ein sie in ihrem Sein bestimmendes Ende, sondern auch und vor allem einen Anfang, den Arendt, um einen Gegenbegriff zur Sterblichkeit zu bilden, Gebürtlichkeit nennt. Und diese Gebürtlichkeit, kraft derer „jeder Mensch einmal als ein einzigartig Neues in der Welt erschienen ist",[38] verweist zum einen auf das weibliche Geschlecht, auf die Abstammung eines jeden Menschen von einer Frau, die ihn geboren hat, und ist zum anderen, laut Arendt, die Grundlage der menschlichen Handlungsfähigkeit, insofern man unter Handeln eben Neuanfangen und sich-als-Person-Enthüllen versteht. Handeln als Anfangen ist also verwurzelt in Weiblichkeit, die die Möglichkeit in sich birgt, einen anderen Menschen zur-Welt-zu-bringen. Diesen Zusammenhang zwischen Weiblichkeit und der menschlichen Fähigkeit, handelnd Neues beginnen zu können, verkörpert bei Wolf die in Korinth ankommende Medea. Wolf läßt so eine ganz andere Bedeutung ihrer mütterlichen Macht aufscheinen als Euripides. Um Mißverständissen zuvorzukommen, sei erwähnt, daß bei Wolf mit der positiv gedeuteten Mutterschaft Medeas nicht die übliche von der Frau zu erfüllende Mutterrolle verknüpt ist. Medea ist eher in einem beiläufigen Sinne Mutter. Sie liebt ihre Söhne und stellt sicher, daß für sie gesorgt ist, aber sie geht in der Rolle der Mutter nicht auf und beschränkt sich nicht auf diese. Sie überläßt ihre Söhne weitgehend einer Amme und

[38] Hannah Arendt: *Vita activa*, S. 217.

geht anderen Dingen nach. Sie hat einen Beruf als Heilerin, oder anders gesagt, sie folgt auf verschiedene Weisen ihrer Berufung, inmitten der Menschen zu wirken. Es geht Wolf nicht darum, Frauen auf ihre Gebärfähigkeit festzulegen oder gar zu reduzieren, sondern darum, „Vorschläge zu machen für eine andere, nicht-tötende Art, auf der Welt zu sein",[39] die sich an der Gebürtlichkeit der Menschen und ihrer Fähigkeit anzufangen orientieren.

Doch Medeas Anfangs-Potential hat in Korinth keine Chance. Das antike Griechenland ist nicht der von Medea gesuchte Ort eines neuen, anderen Anfangs, denn der erste Anfang hat hier schon längst stattgefunden und wird sich als mächtiger erweisen. Statt ihres Ortes wird Medea die Wahrheit über das Fundament unserer Gesellschaftsordnung finden. Und sie wird diese Wahrheit in der Gestalt einer Leiche entbergen - einer weiblichen Leiche.

Medea entdeckt die grausame Wahrheit, die ihr klarmacht, daß in Korinth genau das schon lange herrscht, was sie in Kolchis hinter sich lassen wollte. Sie findet heraus: Auch hier hält sich der König mit Gewalt an der Macht, seine Herrschaft ist auf einen Mord und diese Stadt auf ein Verbrechen gegründet. Dies erfährt Medea, als sie einmal der stummen Königin folgt, die in die Katakomben unter dem Palast hinabsteigt, um über den Mord an ihrer Tochter zu trauern. König Kreon hat, ähnlich wie Medeas Vater seinen Thronfolger, seine junge Tochter Iphinoe töten lassen, als sie ihm gefährlich wurde; das Volk zog sie vor und sann auf Mittel, die königliche Macht auf sie übergehen zu lassen. Ihr heimlicher Mord sollte dies verhindern und das in der Stadt verbreitete Gerücht von einem fremden Prinzen, der sie entführt und zu seiner Braut gemacht habe, ihr Verschwinden verdecken. Die Situation in Korinth ist also noch fataler als die in Kolchis, weil die Wahrheit über die patriatriachale Macht, die sich auf die Gewalt des Todes stützt, im Dunkeln verborgen wird, zusätzlich geschützt durch ideologisches Blendwerk. In Kolchis war es Medea möglich, die Knöchelchen ihres Bruder Absyrtos, seine sterblichen Überreste, auf dem Feld aufzulesen und seinem Mörder, dem König, von ihrem Fluchtschiff aus zuzuwerfen und somit den

[39] Christa Wolf: *Lesen und Schreiben*, S. 318.

Mord an dem Thronfolger zu einem öffentlichen Vorwurf zu machen. In Korinth ist mit Iphinoes Mord die Gewalt als Grundlage der Macht im Verborgenen vollzogen und damit jeglichem Widerstand entzogen worden. Medea, die diese Wahrheit kennt, wird deshalb aus der Stadt verbannt; der Zugang zu den Katakomben, dem abgründigen Grund, auf dem jene Macht ruht, die das Leben der Menschen bestimmt, wird zugemauert. Das System, so deutet Wolf an, ist geschlossen.

Auch bei Wolf bildet also ein Kindermord das Zentrum des Geschehens, einen heimlichen, verborgenen Angelpunkt. Der Tod eines Mädchens liegt der Macht zugrunde. Mit dieser Geschichte von dem Mord an Iphinoe, die Wolf dem Medea-Mythos unterlegt, symbolisiert sie das Schicksal des Weiblichen im Abendland. Das Leben der Frau wird von Männern geopfert, um auf ihr die eigene Macht zu erheben, wobei dieses Prinzip und das Leid der Frau im Verborgenen gehalten wird, zugedeckt durch ein Märchen, an das noch heute geglaubt wird: das Märchen von dem Prinzen, der das Mädchen erobert, heiratet, heimführt und glücklich macht. Diese junge Frau trägt bei Wolf den Namen Iphinoe, der an zwei mythische Figuren erinnert, die Opfer geworden sind. Iphigenie und Persephone ergeben - Iphinoe. Iphigenie ist von ihrem Vater Agamemnon auf dem Altar der Macht geopfert worden, weil er sich von ihrem Tod Nutzen, Wind für seine gegen Troja ziehende Flotte, versprach. Persephone ist von Hades ihrer Mutter Demeter geraubt und in die Unterwelt entführt worden, wo er sie als seine Gemahlin hält. Demeter, die Erd- und Fruchtbarkeitsgöttin, verweigert daraufhin aus Trauer der Erde ihre Fruchtbarkeit, wodurch der Fortbestand alles Lebendigen in Gefahr gerät.[40] Auf beide Mythen spielen die Ereignisse um Iphinoe an, die ja, wie Iphigenie, vom Vater und König geopfert wird und die auch, wie Persephone, der Mutter geraubt und in die „Unterwelt" entführt wird. Doch ihr Name Iph*inoe*, deren Endsilbe an das griechische Wort „noe-ma" erinnert, das Gedanke, Sinn bedeutet, enthüllt sie auch als eine Gedachte. Sie ist die von Wolf erdachte Frau, von der keine

[40] Persephone trägt übrigens den Beinamen Kore, was auf deutsch, Wolfs verallgemeinender, symbolischer Deutung entsprechend, schlicht und einfach „das Mädchen" heißt.

Geschichte und kein Mythos bisher erzählt, weil die offiziellen Erzählungen des Abendlandes gerade auf ihrer verleugneten und verdrängten Opferung beruhen: Sie ist die weibliche Leiche im Keller des Abendlandes.

Medea wird verbannt, damit sie die Stabilität der Machtverhältnisse, die auf Geheimhaltung beruhen, nicht gefährdet, und die Verbannung, so wird angedeutet, kommt ihrem nahezu sicheren Hungertod gleich.[41] Kurze Zeit später werden die Kinder Medeas, ebenfalls in der Funktion von Sündenböcken, von den Korinthern gesteinigt, und das Gerücht wird verbreitet, daß Medea ihre eigenen Kinder selbst getötet habe. Wolfs Medea-Erzählung endet hier: Sie hat überlebt, außerhalb der Stadtmauern sich von Flechten, Käfern und Ameisen ernährend, aber ihren Ort eines anderen Anfangs hat sie nicht erreicht. Ihre letzte Frage „Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde" (S. 236) bleibt unbeantwortet und damit offen für uns. Ihr Tod, der kein Heldentod sein wird, steht bevor - Wolf spart ihn aus. Überleben werden die Gerüchte über sie, sie werden sich verdichten zu einer Geschichte von der Kindermörderin Medea, über die Euripides dann seine Tragödie schreiben wird. Und wenn es stimmt, was Hederich in seinem berühmten *Gründlichen mythologischen Lexikon* schreibt,[42] dann haben die Korinther Euripides dafür, daß er Medea in seinem Drama zur Kindermörderin gemacht hat, fünf Talente bezahlt.

---

[41] Vgl. Christa Wolf: *Medea*, S. 216f.

[42] Dort heißt es - in verblüffender Übereinstimmung mit Christa Wolf - über die „Wahre Historie: Daß sie eine wahre Person gewesen, hat man wohl nicht zu zweifeln [...]. Man hat vieles zu ihrer Geschichte hinzu gesetzt, solche nur desto wunderbarer, und die Person desto verhaßter zu machen. Dahin soll die Ermordung ihrer Kinder gehören, welche sie doch zu Korinth gelassen, wo sie von den Korinthern selbst in dem Tempel der akräischen Juno umgebracht worden. [...] Weil dieses nun ein Vorwurf für dieselben war, so sollen sie dem Euripides fünf Talente gegeben haben, damit er solchen Mord der Medea selbst andichtete"; Benjamin Hederich: *Gründliches mythologisches Lexikon*, Sp. 1544f.

Literaturverzeichnis

Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben,* 9. Aufl., München/Zürich 1997.

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. 1964.

Cavarero, Adriana: *Platon zum Trotz. Weibliche Gestalten in der antiken Philosophie,* Berlin 1992.

Dörner, Klaus, Plög, Ursula: *Irren ist menschlich. Lehrbuch der Psychiatrie/Psychotherapie.* Völlig neubearb. Ausg., 4. Aufl., Bonn 1987.

Euripides: *Medea. Tragödie.* Deutsch von J.J.C. Donner, Stuttgart 1988.

Girard, René: *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt 1992.

Haug, Frigga: „Subjekt Frau. Zur Politik der Erinnerung". In: Birgit Rommelspacher (ed.), *Weibliche Beziehungsmuster. Psychologie und Therapie von Frauen,* Frankfurt/M./New York 1987, S. 49-67.

Hederich, Benjamin: *Gründliches mythologisches Lexikon.* Reprograph. Nachdr. d. Ausg. Leipzig, Gleditsch, 1770, Darmstadt 1967.

Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts,* Frankfurt/M. 1980.

Jahnn, Hans Henny: „Medea". In: ders.: *Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, Dramen 1 (1917-1929),* Hrsg. von Ulrich Bitz, Hamburg, 1988, S. 763-850.

Jelinek, Elfriede: *Lust*, Reinbek bei Hamburg 1989.

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

Latacz, Joachim: *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen 1993.

Matt, Peter von: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*, München/Wien 1995.

Müller, Heiner: „Hamletmaschine". In: ders.: *Mauser*, Berlin 1978, S. 89-97.

Pindar: *Oden*. Übersetzt und herausgegeben von Eugen Dönt, Stuttgart 1986.

Rosenkranz-Kaiser, Jutta: *Mythologie und Feminismus. Tendenzen in der Literatur und Theorie der achtziger Jahre*, Münster/New York 1995.

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

Virilio, Paul: „Technik und Fragmentierung. Paul Virilio im Gespräch mit Sylvère Lotringer". In: Karlheinz Barck (ed.), *Aisthesis. Wahrnehmungen heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 72-82.

Weigel, Sigrid: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Dülmen-Hiddingsel 1987.

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

__ *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*, München 1996.

__ *Medea. Stimmen*, München 1996.