GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Spuren-Suche : Medea als deutsch-jüdische Erinnerungsfigur vor und nach 1945

Stephan, Inge

2011

https://doi.org/10.25595/128

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stephan, Inge: *Spuren-Suche : Medea als deutsch-jüdische Erinnerungsfigur vor und nach 1945*, in: Kohlross, Christian; Mittelmann, Hanni (Hrsg.): Auf den Spuren der Schrift. Israelische Perspektiven einer internationalen Germanistik (Berlin: De Gruyter, 2011), 107-122. DOI: https://doi.org/10.25595/128.

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

Auf den Spuren der Schrift

Israelische Perspektiven einer internationalen Germanistik

Herausgegeben von Christian Kohlross und Hanni Mittelmann

De Gruyter

In memoriam Stephane Moses

GR 210 .5 .79



HUliv12011-49431

ISBN 978-3-11-025894-3

e-ISBN 978-3-11-025895-0

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über *http://dnb.d-nb.de* abrufbar.

© 2011 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Christian Kohlross/Hanni Mittelmann
Auf den Spuren der Schrift: Israelische Perspektiven einer Internationalen Germanistik. Vorwort 1

I

Jakob Hessing
Germanistik in Israel oder Die Wiederkehr des Verdrängten 7
Mark Gelber
Wieso gibt es eigentlich keine Germanistik in Israel? 19
Steven Aschheim
Icons Beyond Their Borders: The German-Jewish Intellectual Legacy at the Beginning of the Twenty-First Century 31

II

Wilhelm Voßkamp
Das Neue als Verheißung. Über die Entstehung des Neuen in der deutschen Literaturwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung der Kulturwissenschaften 53
Andreas Kilcher
Sieben epistemologische Thesen über Wissenschaft und Judentum. *more geometrico* 75
Christian Kohlross
Überlegungen zu einer deutsch-jüdischen Literaturwissenschaft 81

III

Hanni Mittelmann
The image of the Jew in the work of Peter Henisch: dissolutions and interdependences 97
Inge Stephan
Spuren-Suche. Medea als deutsch-jüdische Erinnerungsfigur vor und nach 1945 107

Helmut Arntzen
Walter Benjamin denkt über Karl Kraus nach 123
Lina Barouch
Between German and Hebrew: Language and Crisis in the Writings of Gershom Scholem, Werner Kraft and Ludwig Strauss 135
Hans Otto Horch
»Gott ist, in uns aber wird er.« Ein unveröffentlichter Text von Ludwig Strauß über Rainer Maria Rilke 145
Hans-Jürgen Schrader
»Ich lebe in meinem Mutterland Wort«. Sprache als Heimat und Poesieimpuls in deutschsprachiger jüdischer Lyrik der Emigration und in Israel 163

IV

Konrad Ehlich
Martin Bubers und Franz Rosenzweigs »Verdeutschung der Schrift« – Linguistische Bemerkungen 193
Anne Betten
Sprachheimat vs. Familiensprache. Die Transformation der deutschen Sprache von der 1. zur 2. Generation der Jeckes 205
Eva-Maria Thüne/Simona Leonardi
Wurzeln, Schnitte, Webemuster. Textuelles Emotionspotential von Erzählmetaphern am Beispiel von Anne Bettens Interviewkorpus »Emigrantendeutsch in Israel« 229
Ulrich Ammon
Deutsch im Verhältnis zu anderen internationalen Sprachen – mit Ausblicken auf die Relevanz für die Germanistik in Israel 247

Personenregister 269

Inge Stephan

Spuren-Suche

Medea als deutsch-jüdische Erinnerungsfigur vor und nach 1945

Einleitung

Medea rührt an die dunklen, tabuisierten Seiten des Eros und der Mutterliebe und an die zerstörerischen Impulse, die im Verlauf des Zivilisationsprozesses nur mühsam humanitär oder religiös übertüncht worden sind. Medea ist aber nicht nur eine Figur der exzessiven Rache, deren Opfer sie am Ende selbst wird. Sie ist eine tragische Heroine, die Altern und Vergänglichkeit am eigenen Leib erfährt, und zugleich eine Figur, die über die Rolle der Frau und das Verhältnis der Geschlechter mit großem Scharfsinn nachdenkt und den anderen Mitspielern rhetorisch haushoch überlegen ist.[1]

Im 20. Jahrhundert wird sie zu einer zentralen Projektionsfläche in den Debatten über Ethnizität und Rassismus, die bei Franz Grillparzer in der exzessiven Hell-Dunkel-Metaphorik keimhaft angelegt sind und von Hans Henny Jahnn programmatisch 1924 aufgegriffen werden, wenn er das »schwarze Innere« Medeas, von dem Friedrich Maximilian Klinger in seiner *Medea in Korinth* (1786) gesprochen hatte,[2] expressiv nach außen wendet und Medea als Schwarze auf die Bühne bringt. Jahnns Medea ist dabei eine zutiefst ambivalent gezeichnete Figur. Als säkularisierte und zugleich sexualisierte ›schwarze Madonna‹ ist sie in die Rassendiskurse des frühen 20. Jahrhunderts stärker eingebunden als dies die Aussagen von Jahnn vermuten lassen, der seine Hoffnung, wie wir wissen, auf den ›Bastard‹ setzte. Es spricht viel dafür, seine Medea als eine ›Deckfigur‹ zu verstehen, in die sich der antisemitische Diskurs der Weimarer Republik – vielleicht hinter dem Rücken des Autors – eingeschrieben hat.[3] Sander Gilman hat darauf aufmerksam gemacht, dass es in den Rassendiskursen Anfang des 20. Jahrhunderts Überschneidungen gegeben hat. Er hat in diesem Zusammenhang einen Brief von Kafka an Milena Jesenská zitiert, wo es heißt: »Natürlich, daran ist kein Zweifel, zwischen deinem Mann

---

1 Vgl. Inge Stephan: Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2006.

2 Friedrich Maximilian Klinger: Medea in Korinth. Medea auf dem Kaukasus. St. Petersburg, Leipzig: Kriele & Jacobäer 1791, S. 55.

3 Kai Stalmann: Geschlecht und Macht. Maskuline Identität und künstlerischer Anspruch im Werk Hans Henny Jahnns. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1998, S. 165–191.

und mir ist vor deinem Vater gar kein Unterschied, für einen Europäer haben wir beide das gleiche Negergesicht.«[4]

Sicherlich ist es überspitzt, Jahnns Medea als Jüdin zu interpretieren, sie ist jedoch eine hybride Figur, in der sich Afrikanisches und Jüdisches in merkwürdiger Weise mischen. Sie steht am Anfang einer Traditionslinie, in der ›Rasse‹ und ›Geschlecht‹ das Koordinatennetz bilden, in dem der Neuentwurf der Figur stattfindet. Bei Max Zweig[5] ist Medea eine Afrikanerin, bei Jean Anouilh[6] eine Zigeunerin, bei Robinson Jeffers[7] eine Orientalin und bei Mattias Braun[8] eine Asiatin. Die jüdischen Medeen von Bertolt Brecht, Gertrud Kolmar, Paul Celan und George Tabori sind Teil dieser Neuformatierung der Figur im 20. Jahrhundert; sie partizipieren an dem Diskurs über das Fremde als dem sexuell und/oder ethnisch Anderen und geben ihm zugleich eine besondere Richtung, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

I

Unter den Gedichten Brechts, die in der ersten Phase des Exils zwischen 1933 und 1938 entstanden sind, befindet sich *Die Medea von Lodz.*[9] Der Ortsname Łódź berührt merkwürdig. Was hat Medea mit Łódź zu tun? Was bedeutet es, wenn Brecht einen realen Ort aufruft und ihn mit einer mythischen Figur verkoppelt? Was verbinden wir heute als ›Nachgeborene‹ in Deutschland mit dem Ortsnamen Łódź, was weiß Brecht von Łódź und worauf zielt er mit der Wahl dieses Namens? Und welche Medea meint Brecht, die Barbarin und Zauberin in Kolchis, die maßlos liebende und gedemütigte Frau in Korinth oder die Fremde und Exilierte, die als Mörderin der Kinder, des Bruders und der Nebenbuhlerin zwischen Orkus und Olymp ruhelos hin- und herirrt und als Furie durch die abendländische Literatur- und Kunstgeschichte gehetzt wird? Geht es Brecht überhaupt um eine Arbeit an einem unabgegoltenen Mythos, an dem sich vor ihm Autoren wie Klinger, Grillparzer und Jahnn abgemüht haben? Spielt er nur mit der Erinnerung an eine faszinierende Frauenfigur, die zum

---

4 Zit. n. ebd., S. 186.

5 Das Drama *Medea in Prag* von 1949 ist erst aus dem Nachlass des in Israel verstorbenen Autors veröffentlicht worden. Siehe Max Zweig: Medea in Prag. Schauspiel in 5 Akten. In: ders.: Dramen. Gesammelte Werke. Bd 1. Paderborn: Igel-Verlag Literatur 1997. Vgl. dazu Stephan, Medea (wie Anm. 1), S. 63–66.

6 Jean Anouilh: Medea. In: Joachim Schondorff (Hg.): Medea. Ulm: Langen/Müller 1963, S. 345.

7 Robinson Jeffers: Medea. In: ebd., S. 351.

8 Mattias Braun: Medea. In: ebd., S. 432.

9 Bertolt Brecht: Die Medea von Lodz. In: ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd 9: Gedichte 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 19f.

»dunklen Spiegel«[10] all der Ängste geworden ist, die eine patriarchalisch nicht domestizierte Weiblichkeit bei den Siegern der Geschichte bis in die Gegenwart hervorgerufen und die jüngst in Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen* als »wilde Frau«[11] eine neue emphatische Ausgestaltung erfahren hat? Oder geht es Brecht mit seinem Gedicht gar nicht um Medea, sondern vielmehr um eine Auseinandersetzung mit der damaligen deutschen Gegenwart? In welchem Verhältnis stehen mythische Assoziation und politische Zeitkritik bei dem notorisch mythen- und traditionsskeptischen Brecht, der in seinem Gedicht *Verurteilung antiker Ideale* abfällig vom »Stumpfsinn der Größe vergangener Zeiten« gesprochen und das »klaglose Ertragen vermeidbarer Leiden« und den »Glauben an unvermeidbare Schuld« kurzerhand als ›falsches Bewusstsein‹ denunziert hatte?[12]

Angesichts der mythenskeptischen Haltung Brechts erstaunt es nicht, dass sich das Gedicht nicht in die Tradition der pathetischen Mythosauffassung der Moderne einfügt, die durch faschistische Autoren wie Arthur Rosenberg bzw. mit dem Faschismus liebäugelnde Autoren wie Gottfried Benn gerade um 1933 neu formuliert wurde. Brecht verzichtet bewusst auf eine Partizipation an der Aura des Mythos, die wenige Jahre zuvor in Jahnns *Medea* eine grandiose Steigerung erfahren hatte. Sein Gedicht gibt sich betont beiläufig und imitiert ironisch den Ton alter Mären.

DIE MEDEA VON LODZ

Da ist eine alte Märe,
Von einer Frau, Medea genannt
Die kam vor tausend Jahren
An einen fremden Strand.
Der Mann, der sie liebte
Brachte sie dorthin.
Er sagte: Du bist zu Hause
Wo ich zu Hause bin.

Sie sprach eine andere Sprache
Als die Leute dort
Für Milch und Brot und Liebe
Hatten sie ein anderes Wort.
Sie hatte andere Haare
Und ging ein anderes Gehn
Ist nie dort heimisch geworden
Wurde scheel angesehn.

---

[10] Vgl. Olga Rinne: Medea. Das Recht auf Zorn und Eifersucht. Zürich: Kreuz-Verlag 1988, vor allem das Kapitel »Der dunkle Spiegel«, S. 99ff.

[11] Christa Wolf: Medea. Stimmen. München: Luchterhand 1996, S. 10.

[12] Bertolt Brecht: Verurteilung antiker Ideale. In: ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd 10: Gedichte 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 873f.

Wie es mit ihr gegangen
Erzählt der Euripides
seine mächtigen Chöre singen
Von einem vergilbten Prozeß.
Nur der Wind geht noch über die Trümmer
Der ungastlichen Stadt
Und Staub sind die Stein, mit denen
Sie die Fremde gesteinigt hat.

Da hören wir mit einem
Mal jetzt die Rede gehn
Es würden in unseren Städten
Von neuem Medeen gesehn.
Zwischen Tram und Auto und Hochbahn
Wird das alte Geschrei geschrien
1934
In unserer Stadt Berlin.

Die Geschichte von Łódź, nur wenige Eisenbahnstunden von Berlin entfernt und heute mit über 800.000 Einwohnern die zweitgrößte Stadt Polens, ist verbunden wie kaum eine andere polnische Stadt mit der wechselvollen Historie des Landes, seinen nationalen Erhebungen im 18. Jahrhundert, der rasanten Industrialisierung im 19. Jahrhundert und der Ausbildung jenes Vielvölkergemisches, von dem Wladyslaw Reymonts Epos *Das gelobte Land* erzählt und an das Israel Singer mit seinem Roman *Die Brüder Ashkenasi* oder Jizchak Katzenelson in seinem *Großen Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk* erinnern.

Wenn Brecht 1934 den Ortsnamen Łódź in Verbindung mit der mythischen Medea bringt, dann tut er dies m. E. wegen der Assoziationsmöglichkeiten, die die Nennung dieses Namens für den politisch interessierten Leser um 1934 bereithielt. Łódź wird aufgerufen als politisch ambivalent besetzter Ort, in dem soziale und ethnische Widersprüche des wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Modernisierungsprozesses besonders vehement aufbrachen. Łódź kann verstanden werden als Chiffre für die Kälte der großen Städte, in deren »Dickicht« die Menschen einander fremd und feindlich werden.[13]

Wer aber ist unter diesen Voraussetzungen die »Medea von Lodz«? Das Gedicht stellt sie als Fremde vor: Sie spricht anders, sie sieht anders aus und sie bewegt sich anders. Sie kommt aus der polnischen Vielvölkerstadt Łódź – wohl dort schon eine Fremde unter Fremden – nach Berlin als ›Mitbringsel‹ eines Mannes, von dem gesagt wird, dass er sie liebt, nicht aber, ob sie ihn liebt. Die Parallele zur mythischen Medea liegt in der Erfahrung von Fremdheit, die beide machen: Die kolchische Medea im griechischen Korinth und die Medea aus Łódź im modernen Berlin mit Trams, Autos und Hochbahnen.

[13] Vgl. zu Brechts Auseinandersetzungen mit den »großen Städten« sein frühes Stück *Im Dickicht der Städte*, Berlin 1927.

Offenbar benutzt Brecht Medea als Bild für die ostjüdischen Einwanderer, die in den zwanziger Jahren nach Berlin kamen. Nach 1933 waren sie verstärkten Repressionen ausgesetzt.

Dabei verschiebt Brecht in der dritten Strophe unter der Hand die mythische Erzählung in einer erstaunlichen Weise: Nicht Medea ist die Mörderin (ihrer Kinder und der verhassten Nebenbuhlerin), sondern die Einwohner der »ungastlichen Stadt« haben »Sie die Fremde gesteinigt«.[14] Diese Verschiebung gewinnt unter der Perspektive des späteren Holocaust eine fast hellseherische Bedeutung und macht das Gedicht zu einem bedrückenden Zeugnis für die tödlichen Konsequenzen der Ausgrenzung und Verfolgung ethnischer Minderheiten. Die Warnung des Gedichts ist heute nicht weniger aktuell als 1934. »Medeen« tauchen auch heute »in unseren Städten auf«, nur kommen sie nicht mehr allein aus Łódź, sondern aus Anatolien, Rumänien, aus Afrika, Asien und anderswoher.

Jenseits der unbestreitbaren vergangenen und gegenwärtigen Brisanz eines solchen Gedichtes wirft Brechts *Medea von Lodz* jedoch eine Reihe von Fragen auf, deren eindeutige Beantwortung schwer fällt, weil die Bezüge auf die mythische Figur und die reale Stadt – trotz oder gerade wegen des programmatischen Titels – im Text betont vage gehalten sind und durch den in der letzten Strophe eingeführten neuen Ortsnamen Berlin und durch die Pluralisierung Medeas zu »Medeen« noch vager werden. Dabei sind die Abweichungen Brechts vom Medea-Mythos, wie ihn Euripides in seinem Drama von 431 v. Chr. ausgestaltet hat, erheblich: Weder wird Medea von Brecht als leidenschaftlich Liebende und Hassende oder als mehrfache Mörderin dargestellt, noch wird sie als Zauberin und Heilerin begriffen. Die Assoziation ›Kindermörderin‹ wird im Text weder mobilisiert noch destruiert, sie stellt sich jedoch trotzdem ein, weil gerade sie im kulturellen Gedächtnis in besonderer Weise gespeichert ist. Ähnlich verhält es sich mit dem Łódź-Bezug. Auch hier fällt es schwer zu entscheiden, worauf Brecht anspielen will: auf Łódź als kapitalistische Metropole, als Vielvölkerstaat oder als jüdisches Zentrum.[15]

---

[14] Die Formulierung ist nicht ganz eindeutig: »die Fremde« kann Medea sein, sie kann aber auch die fremde Stadt meinen.

[15] Mehr als Vermutungen äußern auch die Herausgeber der Großen kommentierten Brecht-Ausgabe nicht: »Das Gedicht entsteht möglicherweise im Zusammenhang mit einer ›*Medea*-Idee‹, die Brecht zusammen mit Eisler entwickelt hat (Brief an Helene Weigel, November 1933). Es bezieht sich vermutlich auf die so genannten Ostjuden, die sich hauptsächlich im Berliner Scheunenviertel niedergelassen haben. Sie gehörten zu den orthodoxen Juden, die sich nicht assimilierten und deshalb von den Nationalsozialisten besonders verfolgt wurden. – Das Gedicht verarbeitet die antike Sage von Medea, der Tochter des Königs von Kolchis, die den Argonauten hilft, das Goldene Vlies zu erringen. Medea folgt dem Führer der Argonauten Jason nach Korinth und wird dort von ihm verlassen.« Bertolt Brecht: Gedichte und Gedichtfragmente 1928–1939. In: Werner Hecht u. a. (Hg.): Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd 14: Gedichte 4. Berlin, Weimar: Aufbau-

Eine These ist, dass Figur und Ort für das Gleiche stehen. Die aus dem Osten kommende jüdische Medea Brechts ist Teil eines Jahrhunderte umspannenden literarischen Diskurses über das Fremde, der dadurch gekennzeichnet ist, dass er das Fremde stets als das sexuell und/oder ethnisch Andere konnotiert. Ich halte die Wahl Medeas in dem Brechtschen Gedicht also nicht für zufällig, sondern für symptomatisch, auch und gerade für einen Autor, für den sich die Frage nach Fremdheit durch die Erfahrung des Exils in einer ganz neuen Weise stellte.

II

Gertrud Kolmars Roman *Die jüdische Mutter* (1930/31)[16] ist ein sperriger Text, der nicht interpretiert werden kann, ohne an die Ermordung der Autorin in Auschwitz zu denken.[17] Der Roman blieb wie viele andere Texte zu Lebzeiten Kolmars ungedruckt.

In dem Roman gibt es nur einen direkten Verweis auf Medea, wenn sich die Familie von Friedrich Wolg, der die Jüdin Martha Jadassohn gegen den Willen seiner Eltern geheiratet hat, darüber erregt, dass die Schwiegertochter sich weigert, ihr Kind taufen zu lassen:

> Seine Eltern waren empört; besonders der Vater gebrauchte kräftige Worte. ›Eine Jüdin… Sie sollte froh sein, wenn ihr Balg christlich erzogen wird.‹ Friedrich schien ganz verstört. ›Ich bitt' euch um eins, zankt bloß nicht mit ihr, laßt sie in Frieden. Ihr kennt sie nicht. Sie ist imstande und tötet das Kind; das ist eine Medea!‹[18]

In dieser Zeit ist das Kind noch gar nicht geboren. Friedrich, der im Zustand der Verliebtheit seiner Frau versprochen hatte, ihr und den künftigen Kindern seinen christlichen Glauben nicht aufzudrängen, scheint dieses Versprechen nach der Hochzeit vergessen bzw. von vornherein nicht ernst gemeint zu haben. Sein Wunsch, das Kind taufen zu lassen, fordert den entschiedenen Widerstand seiner Frau heraus:

> Sie entgegnete ruhig: ›Du hattest mir etwas versprochen, das weißt du.‹ Er zuckte die Achseln. ›Es fragt sich, ob solch ein Versprechen mich binden würde. Ich hab' mal darüber gelesen –‹ Ihre Stimme war kalt. ›Es ist ganz gleich, was du drüber gelesen hast. Wenn du dein Versprechen nicht halten willst und den Pfarrer aufhetzt…‹ Sie unterbrach sich: ›Es ist unnütz zu drohen, wenn man noch nicht weiß, was man tut. Aber bedenke,‹ sagte sie leise, ›daß unser Kind noch in mir ist, in meinem Schoß und daß du es, wenn es geboren ist, nicht mitschleppen kannst in deine Fabrik und daß ich es, wenn du es mir auch nimmst, überall finden werde.‹[19]

Verlag 1993, S. 588. Zu Brechts Verhältnis zu den Juden vgl. Manfred Voigts: Brecht and the Jews. In: Brecht-Yearbook 21 (1996), S. 101–122.

16 Gertrud Kolmar: Die jüdische Mutter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

17 Ebd., Nachwort von Esther Dischereit.

18 Ebd., S. 20.

19 Ebd., S. 19f.

Diese Drohung verfehlt ihre Wirkung auf Friedrich nicht und ruft seine Medea-Angstvision hervor, auf die der Vater, der von Beginn an gegen eine Verbindung mit der »Jüdin« intrigiert hatte, mit seinen Warnungen vor dem »antiken Standbild«,[20] an das ihn die ungeliebte Schwiegertochter erinnert, die Familie bereits eingestimmt hat: »Alttestamentarisch sieht sie schon aus [...]. Sie ist stärker als du, das spür' ich, bloß wenn ich sie sehe. Und wenn du mal anders willst als sie: die duckst du nicht. Entweder du reißt aus, oder sie bricht dich in Stücke. Ohne Gnade.«[21] In gewisser Weise behält der Vater mit seiner Prognose recht. Nach der Geburt der Tochter erkaltet die Leidenschaft von Friedrich sehr rasch, er weicht nach Amerika aus und kehrt ein Jahr später als schwerkranker Mann heim. Nach seinem frühen Tod bleibt Martha in ärmlichen Verhältnissen zurück und muss sich und das Kind allein durchbringen, da die Verbindung zu den Schwiegereltern bald abreißt.

Das ist die von der Autorin knapp angedeutete Vorgeschichte des Romans, die ihre eigentliche Dramatik erst nach dem Tod des Ehemannes entwickelt. Der Medea-Bezug scheint in dieser Vorgeschichte nicht mehr als eine vage Assoziation zu sein, die das ›Fremde‹ und ›Jüdische‹ in der Familie Wolg auslöst. Er reicht jedoch über Friedrichs Angstvision weit hinaus. Die Beziehung zwischen Friedrich und Martha folgt – ungeachtet der von der mythologischen ›Vorlage‹ abweichenden Figuren- und Handlungskonstellationen – einem Muster, das in seinem tödlichen Verlauf auf die antike Jason- und Medea-Konfiguration zurückverweist, die aufgrund der unterschiedlichen Herkunft der Partner bereits in der euripideischen Version von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist. So wie sich in Jason und Medea ›Griechentum‹ und ›Barbarentum‹ feindlich begegnen, so stehen sich bei Kolmar ›Deutsches‹ und ›Jüdisches‹ unversöhnlich gegenüber. Das gemeinsame Kind, das aus der Verbindung zwischen »des Vaters Helle« und »dem Dunkel der Mutter«[22] hervorgeht, hat – ähnlich wie in George Taboris *M. Nach Euripides* (1985), wo der Vater das Kind als ›Missgeburt‹ einer gescheiterten deutsch-jüdischen Beziehung umbringt[23] – keine Chance. Anders als bei Tabori ist bei Kolmar jedoch die Mutter die Mörderin, was sich erst am Ende des Romans herausstellt. Während es zunächst so scheint, als ob die Tochter Opfer eines Sittlichkeitsverbrechens geworden ist, an dessen Folgen sie im Krankenhaus stirbt, gesteht Martha am Ende die Tat gegenüber dem Mann, mit dem sie ein Verhältnis eingegangen war, um ihn dazu zu bringen, den Mörder der Tochter zu suchen.

Die naheliegende und entlastende Deutung, dass Martha das Kind ›erlösen‹ wollte, ist bei genauerer Lektüre nicht haltbar, da es eine Reihe von Hinweisen darauf gibt, dass sie das Kind in Wahrheit ›hingerichtet‹ hat. So lässt die Auto-

[20] Ebd., S. 17.
[21] Ebd.
[22] Ebd., S. 20.
[23] Georges Tabori: M. Nach Euripides. Manuskript. 3. Arbeitsfassung vom 4. Dezember 1984. Auf diese Fassung beziehe ich mich im Folgenden.

rin Martha sich an eine Auseinandersetzung mit ihrem Mann erinnern, in der sich dieser darüber erregte, dass eine Mutter ihren Sohn erschossen hatte, »der gleichgeschlechtliche Neigungen hegte und ihnen nachging.«[24]

> Friedrich Wolg erwähnte die Tat; er fand sie unmenschlich. Martha las. Dann meinte sie ruhig: ›Nein. Ich versteh' es.‹
> Friedrich ereiferte sich. ›Du verstehst es? Daß eine Mutter ihr Kind – hinrichtet, muß man schon sagen – nur weil es zufällig unglückliche Anlagen zeigt? Dann könnte sie es ja ebenso gut totschlagen, weil es krank ist! Die Mütter von Räubern und sonstigen Schurken sind manchmal sehr ehrenwerte Fraun; wenn alle die zum Revolver griffen ... Fremde Menschen können verdammen; eine Mutter soll immer verzeihn.‹[25]

Das ist nicht die einzige Szene, durch die Martha ›belastet‹ wird. Ihre Eltern, die schon längst gestorben sind, sprechen die Tochter schuldig.

> Die rötlichblassen Photographien betrachteten sie von der Wand herab aus ihren schwarzen Rahmen. Ein jüngerer Mann mit schmalem scharfen, nachdenklich-ernsten Gesicht, seine kleine, unbedeutende Frau, eine blonde Jüdin.
> Sie sahen die Tochter seltsam an, der Vater sprach es aus, und die Mutter nickte nur schüchtern dazu: ›Du lügst. Auch du hast dein Kind ermordet.‹[26]

Den stärksten Hinweis auf die ›Täterschaft‹ Marthas liefert das »zerstückelte Bild«,[27] das Martha am Ende des Romans in Händen hält. Sie hat dieses Bild – eine Fotografie ihrer Tochter, die sie selbst gemacht hat – zerrissen[28] und damit symbolisch die Tat wiederholt, die sie aus ihrem Bewusstsein verdrängt und auf den Sittlichkeitsverbrecher verschoben hat.

Die durchgängige Thematisierung von triebhafter Sexualität im Roman und ihre Koppelung an das »Jüdische« weist zurück auf Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903) und dessen Stereotypien des Jüdischen und Weiblichen. Kolmars Text steht ganz im Bann dieses Denkens. Vergeblich versucht ihre Protagonistin Martha, eine »jüdische Mutter« zu sein. Als Mirjam ist sie aber nur die ›jüdische Dirne‹, die bei den Männern Abscheu erregt. Die Frage, ob der Text an dieser Spaltung in Mutter und Hure teilhat oder diese Spaltung nicht vielmehr als eine Fantasie (arischer) Männer kritisiert, die in der jüdischen Frau das Fremde und sexuell Andere sehen, ist deshalb so schwer zu entscheiden, weil Martha die Zuschreibungen ihrer Partner verinnerlicht und sich selbst als Verworfene begreift.[29]

---

[24] Kolmar, Die jüdische Mutter (wie Anm. 16), S. 67.
[25] Ebd.
[26] Ebd., S. 170.
[27] Ebd., S. 189.
[28] Ebd., S. 186.
[29] Vgl. das Nachwort von Dischereit zu Kolmars *Die jüdische Mutter*, wo sich die Autorin fragt: »›Die jüdische Mutter‹? Wie kann sie solche Stereotypen aufbringen?« (ebd., S. 199) und die am Schluss den Impuls verspürt: »Wie die jüdische

Im Kontext der Medea-Rezeption ist die Figur der Martha/Mirjam eine besonders bedrückende Um-Schreibung des Mythos, weil Medea hier als Chiffre für das Misslingen der ›jüdischen Assimilation‹ in Deutschland steht. Mit der Tötung der Tochter tilgt die Mutter nicht nur ihre eigene Geschichte als Ehefrau und Mutter, sie unterbricht damit auch gewaltsam einen Prozess, in dem die Tochter in der Zukunft die Position der Mutter einnehmen würde. Dass der Roman fiktional eine Entwicklung vorwegnimmt, die in der Realität im Holocaust endet, gehört zu den perversen Schrecknissen, welche die deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert bereithält.

III

Mit der deutsch-jüdischen Geschichte ist auch der Roman *Märkische Argonautenfahrt* von Elisabeth Langgässer in beeindruckender Weise verbunden, der 1950 nach dem Tod der Autorin veröffentlicht wurde.[30] Langgässer, durch die Nürnberger Rassegesetze zur ›Halbjüdin‹ gestempelt, konnte sich durch eine so genannte ›privilegierte Mischehe‹ zwar der Verfolgung entziehen, ihre 1925 unehelich geborene Tochter Cordelia, die nach den Nürnberger Gesetzen als ›Jüdin‹ galt, wurde jedoch nach Auschwitz verschleppt, das sie – wie durch ein Wunder – überlebte. Als Cordelia Edvardson wird die Tochter Jahrzehnte später ihre Höllenerfahrungen in Auschwitz in einem Buch aufschreiben, in dem die Mutter sehr kritisch gesehen wird.[31] Es ist hier nicht der Ort, die unselige Mutter-Tochter-Beziehung in all ihren Einzelheiten nachzuzeichnen[32] – beide sind Opfer einer Konstellation, die sie nicht verschuldet haben.[33] Wie bei der Tochter hinterlassen die Erfahrungen im Nationalsozialismus auch bei der Mutter ein Trauma, von dem die Medea-Fantasie in der *Märkischen Argonautenfahrt* ein deutliches Zeichen ablegt.

Medea ist als Hadesgöttin und mörderische Mutter das düstere Zentrum des Romans. Dieser Roman, der nach Langgässers Absicht ein »Kosmos der

---

Mutter das Bild ihrer Tochter in Schnipsel reißt, möchte ich in das Buch hineingehen, rennen und rufen: Nein, tu's nicht. Einfach entsetzlich ... das ist die Selbsterniedrigung der erniedrigten Kreatur.« (ebd., S. 215).

30 Elisabeth Langgässer: Märkische Argonautenfahrt. Frankfurt a. M.: Ullstein 1981.

31 Cordelia Edvardson: Gebranntes Kind sucht das Feuer. München: Dt. Taschenbuch-Verlag 1989 (dtv; 11115).

32 Vgl. dazu Cathy Gelbin: »Es war zwar mein Kind, aber die Rassenschranke fiel zwischen uns.« Elisabeth Langgässer und die Mutter-Tochter-Beziehung. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 117/4 (1998), S. 565–596.

33 Zur problematischen Mutter-Tochter-Beziehung als Hintergrund des Textes vgl. Inge Stephan: Der Ruf der Mütter. Schulddiskurs und Mythenallegorese in den Nachkriegstexten von Elisabeth Langgässer. In: dies.: Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Köln, Wien: Böhlau 1997, S. 133–160.

Nachkriegszeit«[34] werden sollte, erzählt die Geschichte einer Wanderung als »Gleichnis sämtlicher Fahrten, Eroberungen und Wanderzüge«.[35] Im Sommer 1945 begeben sich sieben Personen auf eine der mythischen Argonautenfahrt nachgebildete Pilgerreise aus dem zerbombten Berlin zu dem Kloster Anastasiendorf, das sich in der südlichen Mark Brandenburg befindet. Alle sieben Personen – unter ihnen auch ein jüdisches Ehepaar und eine junge Widerstandskämpferin – sind sichtbar vom Krieg gezeichnet, und alle sieben haben Schuld auf sich geladen, die zwar unterschiedlich begründet ist, jedoch eine gemeinsame Ursache hat: den Abfall von Gott. So ist es nur folgerichtig, dass ihre Suche – nach Aufklärung, Erlösung, Befreiung, Vergessen, Erinnerung, Trost, Einsicht, Sinngebung – ein gemeinsames Ziel hat: das Kloster, die *civitas dei*, die als Gegenbild gegen die sündige *civitas terrana* gesetzt ist.[36] Das augustinische Modell bildet den heilsgeschichtlichen Rahmen, in den die Pilgerfahrt der sieben Personen eingebettet ist. Diese führt sie durch vom Krieg zerstörte Landschaften zum Kloster Anastasiendorf.

Wie die Hirten und Könige von einem Kometen zur Krippe des Christuskindes geleitet werden, so werden die ›Argonauten‹ von einem Stern geführt, der ihnen den Weg nach Anastasiendorf weist, zu jener »Insel der Ordnung«,[37] in der die harmonische Ordnung der *civitas dei* ein Stückweit vorweggenommen ist.

> Die Insel des Friedens [...] die heile Ordnung. Das Ziel der Argo. Das Haus zu dem Goldenen Vliess.[38]

Aus diesem Reich der Ordnung ist die Sexualität vollständig ausgegrenzt. Repräsentanten dieser Ordnung sind nicht zufällig die beiden Frauenfiguren des Romans, die weitgehend entsexualisiert sind und beide nicht zu der Gruppe der Argonauten gehören: Die Äbtissin Demetria,[39] deren Name auf Demeter anspielt, und Sichel, der Reiseengel der Argonauten,[40] deren Name auf Maria

---

[34] Elisabeth Langgässer: Soviel berauschende Vergänglichkeit. Briefe 1926–1950. Hamburg: Claassen 1954, S. 211.

[35] Langgässer, Märkische Argonautenfahrt (wie Anm. 30), S. 399.

[36] Vgl. Konstanze Fliedl: Zeitroman und Heilsgeschichte. Elisabeth Langgässers Märkische Argonautenfahrt. Wien: Braumüller 1986 (Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur; 12). Siehe auch die ältere Arbeit von Eva Augsberger: Elisabeth Langgässer. Assoziative Reihung, Leitmotiv und Symbol in ihren Prosawerken. Nürnberg: Carl 1962 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft; 12), insbes. S. 98ff.

[37] Langgässer, Märkische Argonautenfahrt (wie Anm. 30), S. 268.

[38] Ebd., S. 270.

[39] Im Ganzen gesehen ist Demetria keine reine Marienfigur, sondern eine eher gespaltene Eva-Figur. Der Verweis auf ihre Schönheit einerseits (ebd., S. 96) und die Medusa-Assoziation andererseits (ebd., S. 105) nehmen ihr Ende bereits vorweg: „Sie wurde als reines, kostbares Gold in dem Tiegel des Großen Engels zerrieben, der die Seufzer und Bitten, die Reue, die Einsicht vor den Thron des Allwissenden trägt." (ebd., S. 409).

[40] Ebd., S. 165.

auf der Mondsichel verweist. »Sichelchen«, eine unschöne bucklige Frau, die Kindertransporte nach Auschwitz begleitet, ist der gute Geist des Romans. Sie ist eine der vielen Marienfiguren, die den Text bevölkern. Als ›gute Mütter‹ werden diese Marienfiguren gegen die ›bösen Mütter‹ gewendet, die ihre Sexualität triebhaft ausleben und ihre Kinder töten.

Als mythisches Bild dieser ›bösen Mutter‹ erscheint Medea in dem Roman. Dieses »verwilderte, schreckliche Wesen«,[41] das wie Gorgo-Medusa in der Tiefe haust, die schreckliche »Magna Mater«, die verschlingt, was sie geboren hat, die »Opfer um Opfer forderte, ohne gesättigt zu sein«,[42] ist eine unersättliche, gierige Frau, die allein durch Maria erlöst werden kann. Die Macht Medeas ist jedoch trotz der heilsgeschichtlichen Einbindung und trotz der vielen Marienfiguren, die der Text als Gegenbilder entwirft, ungebrochen. Sie haust nicht nur in den »Labyrinthen und Fuchsbauten unter der Erde«,[43] sondern sie hat ihren Herrschaftsbereich auf die Erde ausgedehnt und ist praktisch überall: Sie hat Besitz ergriffen von den »Seelen« und der »Sprache der Menschen«.[44] Sie hat Eingang gefunden in ihre »Träume« und »Gebärden«[45] und ist sogar Bestandteil der Nahrung, die die Menschen zu sich nehmen.[46] Sie ist das »Nichts«,[47] das überall dort eindringt, wo Chaos statt Ordnung herrscht.

> Wie eine Windhose fegte sie über die großen Städte und warf noch einmal die Trümmer um, die der Krieg hinterlassen hatte, sie raste bis auf das freie Feld und verschonte selbst nicht die Schrebergärten und in den Schrebergärten am Bahndamm die abgestellten und ausgeglühten, in Hütten, Behelfsheime, Unterschlüpfe verwandelten Eisenbahnwagen, die sich klappernd vom Boden hoben und gleichfalls zu kreisen begannen – rostig, von grauschwarzer Wäsche umflattert und von abscheulichen Krähen begleitet, die aus den Wolken fielen. So zogen die Wohnungen der Medea über Ströme und Länder dahin [...].[48]

Sicherheit vor diesem »Nichts« bietet allein die *civitas dei*, deren Schutzpatronin Maria ist. Nur die *imitatio mariae* kann jene neue »Ordnung« herbeiführen, die an die Stelle der alten, zusammengebrochenen Ordnung treten soll. Dieses ›neue‹ Reich, von dem der Roman fantasiert, ist ein Reich des Geistes, ein ›männliches‹ Reich also, in dem Maria formal die Funktion der Schutzpatronin zugewiesen ist, in der Frauen generell jedoch auf die Rolle der Gottes-Mägde reduziert sind. Medea ist in diesem Zusammenhang eine monströse Figur, auf die alle Ängste projiziert werden.

---

[41] Ebd., S. 331.
[42] Ebd.
[43] Ebd.
[44] Ebd., S. 332.
[45] Ebd.
[46] Ebd.
[47] Ebd.
[48] Ebd., S. 333.

> 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.[49]

Diese Doppelung in Maria/Medea verweist auf eine Spaltung der Mutter-Imago, die in der Rezeption des Medea-Mythos spätestens seit dem 18. Jahrhundert zu beobachten ist, als sich im Gefolge von Säkularisierung und Modernisierung mit den bürgerlichen Werten und Ordnungsvorstellungen auch neue Geschlechterbilder durchsetzten, in denen ›Mütterlichkeit‹ und ›Weiblichkeit‹ miteinander verschmolzen.[50]

IV

Mit der deutsch-jüdischen Geschichte ist auch das Medea-Gedicht *Im Schlangenwagen* aus dem Zyklus *Atemwende* (1967) von Paul Celan verbunden.[51]

IM SCHLANGENWAGEN

IM SCHLANGENWAGEN, an
der weißen Zypresse vorbei,
durch die Flut
fuhren sie dich.
Doch in dir, von
Geburt,
schäumte die andre Quelle,
am schwarzen
Strahl Gedächtnis
klommst du zutag.

Celan, der in der Gedichtsammlung *Mohn und Gedächtnis* (1952) Jason direkt als Figur aufgerufen hat[52] – Anselm Kiefer hat mit seinen beiden Flugobjekten *Mohn und Gedächtnis* (1989) und *Jason* (1989)[53] auf die Verbindungen zwischen Celans Erinnerungsarbeit und dem Argonautenmythos aufmerksam gemacht –, nennt in dem Gedicht *Im Schlangenwagen* den Namen von Medea

[49] Ebd., S. 331.

[50] Vgl. Inge Stephan: Mörderische Mutter und Heroine der Mütterlichkeit. Medea und ihre Kinder. In: dies., Medea (wie Anm. 1), S. 7–27.

[51] Paul Celan: Im Schlangenwagen. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 27.

[52] Paul Celan: Talglicht. In: ders.: Gesammelte Werke in 5 Bänden. Bd 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 36 (»Jason wirft nun mit Schnee nach der aufgegangen Saat«).

[53] Vgl. die Abbildungen zu den Objekten Nr 51 und 52 in Anselm Kiefer: Katalog. Berlin: Nicolai 1991, S. 134ff.

nicht. Das ist auch nicht notwendig, denn sie scheint eine alte Bekannte zu sein, die das lyrische Ich als »du« anspricht. Medea, die bei Euripides im Schlangenwagen ihres Großvaters Helios den Schauplatz des Massakers verlässt, um die getöteten Kinder ins Heiligtum der Hera zu bringen, ist in Celans Gedicht keine mythische Rachegöttin oder Siegerin, aber doch eine Figur der Differenz und Stärke. Darauf verweist das Bild »die andre Quelle« ebenso wie das Verb »schäumte«, das Kraft und Lebendigkeit signalisiert. Medea, die sich in der ersten Strophe als Gefangene in einer Extremposition der Unfreiheit zu befinden scheint, lässt sich nicht verbannen oder töten, wie das »Doch« am Anfang der zweiten Strophe deutlich macht. Ihre »von Geburt« an vorhandene Andersartigkeit macht sie zu einer widerständigen Figur, die sich dem Vergessen und der Vernichtung widersetzt. Trotz der melancholischen Motivik der »weißen Zypresse« in der ersten und dem »schwarzen Strahl« in der zweiten Strophe vermittelt das Gedicht den Eindruck einer starken, ungebrochenen Figur, die in gewisser Weise als Gegenentwurf zu Kolmars »jüdischer Mutter« gelesen werden kann, welche am Ende des Textes den Tod im Wasser sucht. Celan hat seine Medea aus dem familiären Kontext vollständig herausgelöst und ihr als ›dunkler Göttin‹ jene Würde und Bedeutung zurückgegeben, die sie im Verlauf der Rezeptionsgeschichte als ›mörderische Mutter‹ eingebüßt hat.

V

Im Gegensatz zu Celans ›dunkler Göttin‹, die in poetisch verschlüsselter Weise in einer überzeitlich mythischen Sphäre verortet wird, siedelt George Tabori seine Medea in der damaligen deutschen Gegenwart an. Bereits der Titel des Stücks *M. Nach Euripides*, das 1985 in München uraufgeführt wurde, spielt in mehrfacher Weise mit Traditionsbezügen.[54] M kann als Kürzel für Medea stehen, es kann aber auch Assoziationen an Mutter, Mann, Macht oder Missgeburt auslösen. Zugleich kann es als Anspielung auf den berühmten Film *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) von Fritz Lang verstanden werden. Doppeldeutig ist auch der Untertitel, der sowohl temporal als auch anlehnend gedeutet werden kann. Beides trifft zu. Tabori hat den größten Teil seines Textes dem Drama von Euripides entnommen, zugleich hat er daraus aber durch Streichungen und Hinzufügungen einen ganz neuen Text gemacht, der entschiedener als alle anderen dramatischen Versionen vor ihm mit dem euripideischen Modell bricht: Nicht Medea bringt die Kinder um, sondern Jason ist der Mörder. Entsprechend entsetzt war die Reaktion im Feuilleton.

[54] Tabori, M (wie Anm. 23). Siehe auch Inge Stephan: Gewalt-Szenarien. Medea-Mythen in der Literatur der Gegenwart. Taboris *M* (1985) und Lohers *Manhattan Medea* (1999). In: Robert Weninger: Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2005 (Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur; 19), S. 95–110.

Das Stück wirft zahlreiche Interpretationsprobleme auf, von denen mir die dem Text unterlegte deutsch-jüdische Problematik besonders wichtig zu sein scheint. Sie verweist auf Jahnns schwarze Medea von 1926 und Brechts *Medea von Lodz* zurück. Anders als bei Brecht, der in seinem Gedicht von 1934 nur sehr allgemein auf die jüdische Problematik des Anderen und Fremden anspielt,[55] und anders als Jahnn, dessen *Medea* in kryptischer Weise auf Jüdisches verweist,[56] ist Taboris Leben und Werk existentiell durch die Erfahrung des Holocaust geprägt. Als einer, der ins Land der Täter zurückgekehrt ist, sieht er es als seine Aufgabe an, die Erinnerung an das Schreckliche, das die deutsche Vernichtungsideologie seiner eigenen Familie und Millionen anderen angetan hat, wach zu halten.[57]

Der Beginn der zweiten Szene legt den Vergleich zwischen Juden und Deutschen nahe, wenn Medea das Wortspiel vom Packen und am-Kragen-Packen bringt, das an den ›ewigen Juden‹ und die Judenvernichtung denken lässt. Eine weitere Anspielung findet sich in Formulierungen von den »blutigen Zeiten des Zwangstourismus« und den »panischen Reisen für Barbaren wie uns«. Nimmt man Barbaren im ursprünglichen Sinne von Fremde, kann man darin einen Verweis auf die jüdischen Flüchtlinge sehen, die nach 1933 Deutschland verlassen mussten. Die Vermutung, dass es sich bei Korinth nicht um das griechische Korinth handeln kann, wird durch die Zeilen »im kalten Korinth« und »wo nie die Zitronen blühen« bestätigt, die nicht auf die beliebten Ferienziele Griechenland und Italien, sondern ebenfalls auf Deutschland deuten. Diese Interpretation bekräftigt die nächste Aussage des Kindes: »Es wimmelt schon wieder von Bullen. Sie haben schon alle verhaftet, die zu verhaften waren.« Versteht man das Stück als Parabel für das deutsch-jüdische Verhältnis, steht der Mann für den aktiven, einheimischen, deutschen Teil, die Frau für den passiven, fremden, jüdischen Teil. Das Kind ist ihr gemeinsames Produkt, das als Zeuge dieser missratenen Vereinigung vernichtet werden muss.

Medea weist noch weitere Parallelen zum Judentum auf. Sie ist wegen ihrer Zauberkunst gefürchtet und wird von Jason in der Fälschungsszene beschuldigt, die Königstochter vergiften zu wollen, so wie die Juden früher als Brunnenvergifter galten. Jason beschuldigt Medea des Kindermordes, so wie die

---

[55] Vgl. Inge Stephan: Orte der Medea. Zur topographischen Inszenierung des Fremden in Texten von Bertolt Brecht und Katja Lange-Müller (1997). In: Rolf-Peter Janz (Hg.): Faszination und Schrecken des Fremden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 142–158.

[56] Vgl. Kai Stalmann: »Geschlecht, Rasse und das neue Fundament der Ordnung in Medea«. In: ders., Geschlecht und Macht (wie Anm. 3), S. 165ff. sowie Genia Schulz: Eine andere Medea. In: Hartmut Böhme/Uwe Schweikert (Hg.): Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnn. Stuttgart: M und P, Verlag für Wiss. und Forschung 1996, S. 110–126.

[57] Vgl. »Ich habe mein Lachen verloren.« André Müller spricht mit George Tabori. In: Die Zeit, 6. Mai 1994, S. 53f.

Juden unter anderem wegen der Praxis der rituellen Beschneidung als Kindesmörder bezeichnet wurden.

Tabori hat das Verhältnis von Deutschen und Juden mit dem Verhältnis zwischen Kain und Abel verglichen. Über seine erste Frau Hannah hat Tabori gesagt:

> Damals heiratete ich Hannah, eine Waise aus Darmstadt, eine Eierjeckes, vernarbt von arabischen Kugeln; wie Anna, das Kindermädchen, war sie blond mit einer Stupsnase, aber geraden Beinen; sie vereinigte in sich die schlimmst-besten Eigenschaften der Juden wie der Deutschen, ein lebender Beweis für die beunruhigende Ähnlichkeit der beiden Völker (die Kain- und Abel-Legende als eine Metapher unserer gemeinsamen Geschichte durch Jahrhunderte von Mord und Liebe).[58]

Tabori hat das Judentum als Ethos der Verlierer bezeichnet. Frauen und Kinder gehören in unserer Gesellschaft ebenfalls zu den Verlierern, so dass die Frau und das Kind in *M* auch für das Schicksal der Juden stehen können. Taboris Idee, Medea als eine jüdische Figur zu entwerfen, ist weniger überraschend, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. In der Rezeptionsgeschichte von Euripides bis Hans Henny Jahnn hat Medea immer wieder als Projektionsfläche für das Fremde/Andere gedient. Das Fremde/Befremdende der Medea-Figur ist stets im Schnittpunkt zweier sich überkreuzender Diskurse aufgesucht worden: Sexismus und Rassismus bilden seit jeher das Koordinatennetz, in das die Medea-Fantasien der Autoren und Autorinnen eingelassen sind. Mit seiner jüdischen Medea, die die Erinnerung an die jüdischen Medeen von Jahnn und Brecht hervorruft, verweist Tabori, dessen Leben und Werk von den Erfahrungen des Holocaust geprägt sind, auf die unheilvolle Komplizenschaft von Rassismus und Antisemitismus im Diskurs über das Fremde/Andere. Sein Stück *M* ist eine Deckerinnerung an die Vernichtungs- und Euthanasiemaschinerie der Nationalsozialisten.

Fazit

Die Spuren-Suche hat ergeben, dass Medea in den Texten sehr unterschiedlich imaginiert wird. Als Chiffre für das Fremde ist sie von vornherein eine ambivalente Bezugsgröße, da sich im Fremden das Andere und das Eigene stets in problematischer Weise mischen. Darüber hinaus ist sie jedoch in einen Gender-Diskurs eingebunden, der erst bei der vergleichenden Lektüre deutlich wird. Auffällig ist zunächst einmal, dass die drei Autoren Medea positiv besetzen. Bei Brecht ist sie ein alltägliches Opfer der politischen Verhältnisse. Nicht von ihr geht die Gewalt aus, sondern von der Gesellschaft, die sie als Fremde ausgrenzt und ihre Kinder ermordet. Bei Celan dagegen ist Medea eine aurati-

---

[58] George Tabori: »Wenn die Leute vom Theater reden.« In: ders.: Unterammergau oder die guten Deutschen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 13.

sche Figur. Als ›dunkle Göttin‹ steht sie für Würde und Unzerstörbarkeit und kann als Figur der Hoffnung gelesen werden. Tabori holt Medea wieder in die Gegenwart zurück. Nicht sie, sondern der Mann wird zum Mörder des Kindes, das er als ›Missgeburt‹ einer Beziehung ablehnt, in der Vater und Mutter sich fremd geblieben sind.

Ganz anders stellt es sich in den Texten der Autorinnen dar. In Kolmars Roman ist Medea zunächst nur eine Angstvision ihrer christlichen Schwiegereltern, die Protagonistin Martha nimmt jedoch im Verlauf zunehmend Züge der mörderischen Medea an. Als Mirjam wird sie zu einer Verworfenen, die endgültig mit dem Bild der »guten jüdischen Mutter« gebrochen hat. Nicht zufällig legt sie ihren alten Namen ab und nimmt einen neuen an. Diese Spaltung zwischen Mirjam und Martha kehrt in dem Roman von Elisabeth Langgässer in der Medea-Maria-Konstellation zurück. Bei Langgässer wird Medea zu einer monströsen Figur, auf die alle negativen Affekte projiziert werden. Als mörderische Mutter wird sie zum Symbol für das Nichts und das Chaos.

Offensichtlich sind die beiden Autorinnen stärker als die Autoren von einem Diskurs über Mütterlichkeit beeinflusst, der die Thematisierung von der Gewalt von Frauen ihren Kindern gegenüber mit einem Tabu belegt hat. Medea kann deshalb bei ihnen keine positive Figur sein. Dieses Tabu scheint selbst noch bei Brecht und Tabori nachzuwirken, wenn sie die mörderische Tat auf die Gesellschaft bzw. auf den Mann verschieben und damit Medea entlasten. Celan ist der einzige Autor, der sich aus dieser polarisierenden Sicht auf die Gesellschafts- und Geschlechterverhältnisse, die die Medea-Rezeption von den Anfängen an prägt, gelöst hat: Er hat Medea in einen mythischen Raum zurückfantasiert, in dem sich die Frage von Schuld und Gewalt anders stellt als in den Texten, in welchen die Figur in einer sehr viel direkteren Weise für die Auseinandersetzung mit der jeweiligen Gegenwart funktionalisiert wird.