



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Medea. Eine Figur mit vielen Gesichtern.

Feministische Inszenierungsanalyse über die Instrumentalisierung Medeas

verfasst von | submitted by

Julia Maria Defrancesco BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |

UA 066 583

Degree programme code as it appears on
the student record sheet:

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Brigitte Marschall

Danksagung

An erster Stelle gilt mein herzlicher Dank meiner Betreuerin, ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall, die mich während der gesamten Entstehungszeit dieser Arbeit nicht nur fachlich begleitet, sondern mir auch menschlich stets zur Seite gestanden hat. Ihre warmherzige und offene Art sowie ihre ermutigenden Worte waren für mich von unschätzbarem Wert, besonders in Momenten der Unsicherheit. Ihr Denken und ihre Haltung haben mich im gesamten Studium geprägt – insbesondere die Offenheit, eigene wissenschaftliche und kreative Ideen zuzulassen und weiterzuverfolgen.

Mein besonderer Dank gilt auch meiner ältesten und engsten Freundin Nina Eisterer, die mich tatkräftig bei der Fertigstellung meiner Arbeit unterstützt hat, sowie ihren Eltern Elia und Klaus Eisterer, die mich über all die Jahre begleitet, ermutigt und darin bestärkt haben, diesen Weg bis zum Ende zu gehen – trotz aller Herausforderungen des Lebens.

Von Herzen danke ich auch meiner zweiten engen Freundin Claudia Breitmayer, die mich dazu motiviert hat, mir den notwendigen Raum für diese Arbeit zu nehmen. Ohne ihre Unterstützung und ihren Zuspruch hätte ich die Bildungskarenz, die mir die Fertigstellung ermöglichte, wohl nie angetreten.

Ein großes Dankeschön gilt außerdem meiner Arbeitskollegin Clara Huber, die mich immer wieder in inspirierende Gespräche über meine Arbeit verwickelt und mir damit neue Perspektiven eröffnet hat. Ihre Motivation und ihr Interesse haben mich oft zum Weitermachen angetrieben.

Meiner Schwester Alexandra Defrancesco danke ich von ganzem Herzen für ihre praktische und finanzielle Unterstützung. Ohne sie hätte ich die Rahmenbedingungen für meine Bildungskarenz nicht schaffen können. Unser Zusammenhalt und unser gemeinsamer Alltag waren eine wertvolle Grundlage für das Gelingen dieser Arbeit.

Ebenfalls bedanke ich mich herzlich bei Michael Penkler, der mich bei den finalen Korrekturen der Arbeit tatkräftig unterstützt hat. Mein Dank gilt ebenso dem Burgtheater Wien und dem Kosmostheater, die mir Materialien zur Verfügung gestellt haben, die für die Analyse der Inszenierungen von zentraler Bedeutung waren.

Abschließend möchte ich mich bei all meinen Freund:innen und Familienmitgliedern bedanken, die mich in dieser Zeit begleitet, unterstützt und an mich geglaubt haben. Diese Arbeit wäre ohne euch nicht möglich gewesen!



Abbildung 1 Alfons Mucha, *Médée*, 1898
© Victoria and Albert Museum, London

Inhalt

Einleitung	8
Geschlechterdifferenzen und Position von Frauen in der attischen Gesellschaft	11
Weiblichkeit als Konstruktion	11
Die attische Frau in der griechischen Antike	16
Darstellung weiblicher Figuren in der griechischen, klassischen Tragödie	18
Medea als <i>reproductive demon</i>	23
Der Mythos	26
Medea-Mythos	31
Entwicklungsgeschichte des Medea-Mythos in Literatur	31
Euripides und sein Einfluss auf die antike griechische Tragödie	35
Euripides' Medea	37
Positionierung Medea als Frau	38
Kindsmord – Verlust der Weiblichkeit	40
Inszenierung als Hexe, Dämonin und „Barbarin“	40
Kreusa als Vorbild für ideale Weiblichkeit	42
Christa Wolf	44
Wolfs Umgang mit dem Mythos Medea	46
Positionierung Medea als weibliche Figur und Themenschwerpunkte	47
Glauke als Symbol für die patriarchale Ordnung und als Kontrast zu Medea	49
Simon Stones <i>Medea</i> , im Burgtheater Wien, 2019	51
Charakteranalyse Medea/Anna	58
Charakteranalyse Christoph/Kreon	61
Charakteranalyse Lukas/Jason	61
Charakteranalyse Klara/Kreusa	64
Die Kinder	66
Bühnenraum	68

Fazit	71
Julia Nina Kneussels <i>Medea. Stimmen</i> , im Kosmostheater, 2017	74
Charakteranalyse Medea	81
Charakteranalyse Jason	83
Charakteranalyse Glauke	86
Charakteranalyse Akamas	87
Die Stimmen	89
Bühnenraum	90
Musikeinsatz	91
Fazit	92
Zwei Inszenierungen in Relation: Simon Stone und Julia Nina Kneussel	95
Abschließende Zusammenfassung und Ausblick	98
Quellenverzeichnis	99
Abstract	103

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Alfonse Mucha, Médée, 1898 © Victoria and Albert Museum, London.....	4
Abbildung 2 Mögliche Darstellung Liliths oder Istars auf dem Burney-Relief, 2007	24
Abbildung 3 Medea von Frederick Sandys, 1868, Birmingham Museum & Art Gallery, Birmingham.....	31
Abbildung 4 Christa Wolf, 1999, Foto: Andersen Ulf/Getty Images.....	44
Abbildung 5 Simon Stone Medea, Burgtheater, 2019, Timecode: 1:19:43	64
Abbildung 6 Simon Stone Medea, Burgtheater, 2019, Timecode: 09:16	66
Abbildung 7 Simon Stone Medea, Burgtheater, 2019, Timecode: 10:03	67
Abbildung 8 Simon Stone Medea, Burgtheater, 2019, Timecode: 00:03	68
Abbildung 9 Simon Stone Medea, Burgtheater, 2019, Timecode: 00:50	69
Abbildung 10 Simon Stone Medea, Burgtheater, 2019, Timecode: 04:05	69
Abbildung 11 Julia Nina Kneussel Medea. Stimmen, Kosmostheater, 2017, Timecode: 01:16:3581	
Abbildung 12 Julia Nina Kneussel Medea. Stimmen, Kosmostheater, 2017, Timecode: 09:15....	83
Abbildung 13 Julia Nina Kneussel Medea. Stimmen, Kosmostheater, 2017, Timecode: 01:19:1985	
Abbildung 14 Bühnenbild Medea. Stimmen, Kosmostheater, 2017, Timecode: 20:54.....	90

Einleitung

Medea ist eine der bekanntesten Figuren aus der griechisch-antiken Mythologie. Keine weibliche antike Figur erfreut sich in der Geschichte der Literatur, in Theater und Film so vieler Adaptionen und (Neu)Interpretationen wie sie. Während sie im Urmythos als Heldin und Halbgöttin gleichberechtigt an Jasons Seite mancherorts Verehrung fand, wurde aus ihr im Laufe der Zeit, spätestens aber seit Euripides eine dämonische Hexe, die nicht davor zurückschreckt, ihre Kinder zu ermorden.¹ Als „Barbarin“ aus Kolchis wurde aus Medea ein Sinnbild von einer Frau, die nicht in die zivilisierte Gesellschaft des Westens passen konnte und deren Werte nicht als gleichwertig zu betrachten waren, mit denen der höheren Zivilisation. Nicht „konnte“, weil der patriarchale Blick der korinthischen Gesellschaft auf Medea, auch von deren Frauen, es nicht erlaubte eine Frau mit eigener Stimme und Meinung als Mitglied aufzunehmen. Kulturelle Entwertung und weibliche Unterdrückung sind in keiner anderen weiblichen antiken Figur so sehr eingeebnet, wie in Medea. „Tragedy thus frequently involves a discursive dynamic in which outsiders, particularly women and slaves, are represented as skillful at manipulating and even subverting the dominant discourse of husbands and masters.”² Doch diese scheinbare subversive Überlegenheit, durch die Anwendung von Manipulation, führt in der Regel nicht zu einem glücklichen Ende für Frauen und Sklav:innen. Denn Ehrlichkeit und Offenheit sind die Tugenden, mit denen ein „Happy End“ erst moralisch vertretbar wird – und selbst dann ist es nicht garantiert, vor allem wenn es sich bei der Protagonistin um eine Frau handelt.

Selbst nach mehreren tausend Jahren wird es, vor allem in der Theaterlandschaft Österreichs, nicht ruhig um Medea. Vor allem in Wien erfreut sich Medea immer wieder regem Interesse, wobei die Schwerpunkte variieren, je nachdem welche literarische Version die Grundlage bildet. Eines ist allen Médéen jedoch ähnlich oder gleich: Sie alle scheitern an den gnadenlosen patriarchalen Strukturen, die sie vernichten, in den Wahnsinn treiben und ihnen jegliche Existenzberechtigung absprechen. Hiermit wird eine Frau, ungeachtet der eigenen

¹ Vgl. Voss, Christine L.: Projektionsraum Mythos Bei Christa Wolf – Von der Cassandra zur Medea. Eine Literarische Analyse der Feministisch-Mythographischen Konzepte in diesen Werken. New Jersey/New Brunswick. Dissertation. 1998.

² Lardinois, André (Ed.) and Laura McClure (Ed.): *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society*. Princeton: Princeton University Press. 2018. URL: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/view/product/511617>, Zugriff: 1.12.2019.

Motivationen und des eigenen Charakters als Opfer und als machtloses Instrument situiert. Ihr wird die Macht abgesprochen, entrissen oder gar nicht erst der Zugang zu Macht ermöglicht. „What goes largely unexamined, often even unacknowledged (yet it is institutionalized nonetheless) in our social order, is the birthright priority whereby males rule females.“³ Diese Erfahrung teilt Medea in ihren verschiedensten Adaptionen und scheitert an dem Versuch ihre Existenz als gleichwertige Persönlichkeit zu erkämpfen.

Heute wird Medea nicht nur auf der Bühne inszeniert, sondern auch in Workshops herangezogen und als Ausgangspunkt für Missstände und patriarchale Benachteiligung der Frau im 21. Jahrhundert verwendet.⁴ Galt Medea lange Zeit als Warnsymbol für Frauen, nicht aus den vorgegebenen sozialen und gesellschaftlichen Strukturen auszubrechen, sondern gefügig zu bleiben, können wir spätestens seit Christa Wolfs Version des Medea Mythos einen Umbruch in der Rezeption Medeas feststellen. Die Figur, die Frauen in ihrer Machtlosigkeit gefangen halten sollte, wird zu einem Symbol des Märtyrertums und Instrument der Ermächtigung für Frauen, ihre eigene Weiblichkeit, Eigenheit, Schönheit anzuerkennen und sich nicht mehr einfach so unterdrücken zu lassen.

Simon Stones Inszenierung von Medea, die im Burgtheater in der Spielzeit 2018/19 aufgeführt wurde, verschränkt die Vorlage von Euripides und eine historische Begebenheit in den 1990er Jahren, bei der eine Mutter ihre beiden Kinder und sich selbst ermordet. Diese Inszenierung ist insofern interessant, als sie Medea als psychisch krank portraitiert und dieser Instabilität eine Entwicklung und Hintergrundgeschichte verleiht, die Medeas Verzweiflung hervorhebt, ohne ihre Taten zu entschuldigen und das Umfeld mit in die Verantwortung nimmt. Durch die Anerkennung der Machtlosigkeit und des Ausgeliefertseins Medeas bilden der Mord an den Kindern und der Selbstmord eine symbolische Erlösung, eine Katharsis, die Medea zurück in eine destruktive Selbstwirksamkeit kommen lassen.

Julia Kneussels Inszenierung im Kosmostheater aus der Spielzeit 2016/17 instrumentalisiert Medea auf der Vorlage Christa Wolfs *Medea. Stimmen* gänzlich anders. Diese Inszenierung zeichnet klare feministische Strukturen und verschränkt die Themen der Flucht, Integration und kulturellen Differenzen miteinander. Medea wird zum Sündenbock der Gesellschaft Korinth,

³ Millet, Kate: *Sexual Politics*. New York/Chichester/West Sussex: Columbia University Press. 2016. S. 25.

⁴ Vgl. Dschungel Wien: Workshop – Wer ist heute Medea?. URL: <https://www.dschungelwien.at/vorstellung/445>, Zugriff: 16.02.2020.

um zu verhindern, dass sie ein Verbrechen, auf dem die Polis begründet wurde, aufklären kann. Zwar entwickelt sie sich für kurze Zeit zu einer Hoffungsfigur der weiblichen Bevölkerung, der Königin und deren Tochter, doch dies wird von den Patriarchen, die sich fürchten müssen, gekonnt zunichte gemacht, bis sich auch das Volk von Korinth klar gegen Medea und für die etablierten Strukturen entscheidet.

Diese Masterarbeit untersucht, wie der Medea-Mythos in diesen beiden zeitgenössischen Wiener Inszenierungen instrumentalisiert wird. Im Zentrum steht die Frage, wie sich über Medea gesellschaftliche Vorstellungen von Weiblichkeit, Macht und Fremdheit verhandeln lassen.

Die Arbeit gliedert sich in vier Hauptteile:

1. Ein historischer Teil beleuchtet die gesellschaftliche Position der Frau in der griechischen Antike.
2. Ein mythologischer Teil zeichnet die Entwicklung des Medea-Mythos nach – von der antiken Tragödie bis zu modernen Adaptionen.
3. Ein theoretischer Teil verbindet feministische, poststrukturalistische und intersektionale Ansätze (u. a. Simone de Beauvoir, Judith Butler, Cordelia Fine), um Macht, Körper und Blickregime in Bezug auf Medea zu analysieren.
4. Im analytischen Teil werden zwei zeitgenössische Wiener Inszenierungen miteinander in Relation gesetzt, um unterschiedliche Formen theatraler Aktualisierung herauszuarbeiten.

Ziel ist es, zu zeigen, wie Medea heute als Projektionsfläche gesellschaftlicher Auseinandersetzungen fungiert: als Spiegel patriarchaler Gewaltstrukturen, als Symptom weiblicher Pathologisierung und zugleich als Symbol der Selbstermächtigung. Ihre Transformation von der verstoßenen Fremden zur politischen Figur des Widerstands verdeutlicht, dass der Mythos, wie Roland Barthes⁵ es beschreibt, niemals abgeschlossen ist – er lebt in seinen Wiederholungen, Brüchen und Neuinszenierungen weiter.

⁵ Vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Berlin: Suhrkamp Verlag. 2010.

Geschlechterdifferenzen und Position von Frauen in der attischen Gesellschaft

Weiblichkeit als Konstruktion

Die Konstruktion von Weiblichkeit und die Verletzlichkeit von Weiblichkeit sind komplexe Themen, die aus feministischer Sicht unterschiedlich betrachtet werden können. Es gibt jedoch keine einheitliche feministische Perspektive, da verschiedene Strömungen des Feminismus und abweichende historische Perspektiven unterschiedliche Ansichten haben. In diesem Kapitel werden also ausgewählte unterschiedliche Zugänge zur Konstruktion von Weiblichkeit unter Berücksichtigung antiker Ansichten und Lebensrealitäten von Frauen angeführt. Diese Auseinandersetzung soll die Komplexität der kulturell verankerten Geschlechterdifferenzen widerspiegeln, die auch auf die zu analysierenden Inszenierungen Einfluss nimmt.

Mit Konstruktion von Weiblichkeit ist gemeint, wie Geschlechterrollen, -erwartungen und -normen in einer Gesellschaft geschaffen und aufrechterhalten werden. Bei diesen Konstruktionen handelt es sich um soziale und kulturelle Prozesse und sie dienen dazu, patriarchale Strukturen zu etablieren und zu erhalten.⁶ Durch diese sozialen und kulturellen Prägungen entstehen stereotypische Eigenschaften von Weiblichkeit, welche im Hinblick auf die klassische griechische Antike diskutiert werden sollen, mit einem Bogen zu bestehenden Ansichten des 20. und 21. Jahrhunderts, da diese Aspekte für die Charakterentwicklung von Medea am Theater in der späteren Analyse wichtig sein werden. Der Fokus bei diesen als klassisch weiblich kategorisierten Eigenschaften und Verhaltensweisen liegt diesbezüglich vor allem in dem Bewusstsein, dass es sich in der Regel um ideale männliche Wunschkonzepte von patriarchalen Systemen handelt. Zwei der drei zu analysierenden Inszenierungen haben Euripides' Medea als Vorlage und darum ist es auch wichtig einen Blick auf die damaligen griechischen, antiken Verhältnisse von Weiblichkeit und Frausein in der attischen Polis zu werfen. Die im 5. Jahrhundert v. Chr. geltenden Voraussetzungen und Möglichkeiten des

⁶ Vgl. de Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Reinbek bei Hamburg: 17. Auflage. Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2017.

weiblichen Geschlechts sollen denen des späten 20. Jahrhunderts und den derzeitigen Positionen und Konzepten im 21. Jahrhundert gegenübergestellt werden. Gegenwärtige Differenzen in der Geschlechterfrage und die Benachteiligung von Frauen heute unterscheiden sich dabei in der heutigen westlichen Industrielandwelt vehement von der griechischen, antiken Klassik. Wie wird eine euripideische Medea im 21. Jahrhundert also inszeniert, um die Figur im Überlebenskampf ihrer Verletzbarkeit, in ihrer Verzweiflung zu zeigen, und schließlich zum Kindsmord zu treiben?

Mit der Konstruktion von Weiblichkeit geht auch ein Prekariat der Frauen aufgrund ihrer sozialen, wirtschaftlichen und politischen Benachteiligung einher.⁷ Die zahlreichen und statistisch wachsenden Femizide, die in Österreich jedes Jahr dokumentiert und medial verarbeitet werden, bestätigen, dass Frauen aufgrund ihrer Geschlechtszugehörigkeit einem höheren Risiko für Diskriminierung, Gewalt und Unterdrückung ausgesetzt sind.⁸ Vor allem Simon Stones Inszenierung von Medea aus dem Jahr 2019 wird spannende Einblicke in die Rollenaufteilung und dadurch entstandene Spannungen und Konflikte werfen. Medea als Frau Ende des 20. und Beginn des 21. Jahrhunderts ist ebenfalls Mutter zweier Kinder und dementsprechend aufgrund auch in ihren Karrieremöglichkeiten eingeschränkter als Jason.

Ein zentraler Ansatz in allen feministischen Ausrichtungen ist es, die Konstruktion von Weiblichkeit zu hinterfragen und Geschlechterrollen aufzubrechen. Sabine Schiffer erläutert in ihrem Text *Framing, Priming und Politik* wie Framing, Priming und Verankerung die Darstellung von Frauen in Medien und Diskursen beeinflussen und somit die Wahrnehmung und Interpretation von Weiblichkeit prägen. Schiffer argumentiert, dass das Kopftuch zum Beispiel häufig als Projektionsfläche für gesellschaftliche Probleme fungiert, indem es mit Vorurteilen und Ängsten gegenüber dem Islam und Muslim:innen assoziiert wird. Diese Verknüpfung führt dazu, dass muslimische Frauen oft auf das Tragen des Kopftuchs reduziert und stereotypisiert werden, anstatt als Individuen mit vielschichtigen Identitäten wahrgenommen zu werden.⁹ Feminist:innen streben nach Gleichberechtigung und

⁷ Vgl. Ebd.

⁸ Vgl. Rösslthumer, Maria: Femizide und Gewalt gegen Frauen in Österreich. IN: <https://www.gewaltinfo.at/themen/gewalt-an-frauen/femizide-und-gewalt-gegen-frauen-in-oesterreich.html>, Zugriff: 5.12.2024.

⁹ Vgl. Schiffer, Sabine: Framing, Priming und Politik. Das Kopftuch als Projektionsfläche und Anker für den Problemstau. IN: Sabel, Anna; Loinaz, Natalia Amina; et.al (Hrsg.): (K)ein Kopftuch Buch. Über race-,

Gleichstellung der Geschlechter, indem sie auf soziale Veränderungen hinarbeiten, die die Vielfalt von Identitäten und Erfahrungen anerkennen und respektieren. Dies umfasst die Bekämpfung von Geschlechterstereotypen, die Förderung der Selbstbestimmung von Frauen und die Schaffung von gerechten und inklusiven Strukturen in allen Bereichen des Lebens. Sabine Schiffer ist Vertreterin des intersektionalen Feminismus und betrachtet die Wechselwirkungen zwischen Geschlecht, Rasse, Klasse, sexueller Orientierung und anderen sozialen Kategorien, um die Vielschichtigkeit und Komplexität von Diskriminierung und Ungerechtigkeiten zu erfassen, mit denen Frauen unterschiedlicher Hintergründe konfrontiert sind. Diese Intersektionalität ist ebenfalls ein interessanter Aspekt im Hinblick auf Interpretationen von Medea als kulturell und ethnische Fremde.

Framing, Priming, Verankerung und die Übersetzung religiöser Praktiken in eine säkulare Sprache tragen dazu bei, Geschlechterrollen zu formen und zu verfestigen. Die Berücksichtigung intersektionaler Perspektiven ist entscheidend, um die vielfältigen Erfahrungen von Frauen zu verstehen und die Konstruktion von Weiblichkeit zu dekonstruieren. In ihrem Essay *Intersektionalität und ihre Kritiker*innen* beleuchten Nikita Dhawan und Maria do Mar Castro Varela die Bedeutung der Intersektionalität für das Verständnis der Konstruktion von Weiblichkeit.¹⁰ Die Autorinnen kritisieren die Tendenz, Kategorien wie "Rasse" oder "Geschlecht" zu verabsolutieren und die komplexen Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Diskriminierungsformen zu ignorieren. Für die Konstruktion von Weiblichkeit bedeutet dies, dass die Erfahrungen von Frauen nicht homogen sind, sondern von Faktoren wie Klasse, Herkunft, Religion und sexueller Orientierung beeinflusst werden.

Auch in den Naturwissenschaften existiert nach wie vor der Trend, Frauen eine benachteiligende Rolle sowohl im biologischen als auch im kulturellen Kontext zuzuweisen. Die Frau sei auf neurologischer Ebene anders gepolt als Männer und dies erkläre auch die teilweise benachteiligenden sozialen Strukturen zwischen Männern und Frauen. Antiemanzipatorische populärwissenschaftliche Bücher, wie *Warum Männer nicht zuhören und*

Religions- und Geschlechterkonstruktionen und das, wovon Kopftuchdebatten ablenken. Bielefeld: transcript Verlag. 2023.

¹⁰ Vgl. Dhawan, Nikita; do Mar Castro Varela, Maria: *Intersektionalität und ihre Kritiker*innen*. IN: Sabel, Anna; Loinaz, Natalia Amina; et.al (Hrsg.): (K)ein Kopftuch Buch. Über race-, Religions- und Geschlechterkonstruktionen und das, wovon Kopftuchdebatten ablenken. Bielefeld: transcript Verlag. 2023.

*Frauen schlecht einparken können*¹¹ oder *Warum Männer immer Sex wollen und Frauen von der Liebe träumen*¹² von Allan und Barbara Pease, sind nur zwei Beispiele von vielen, die belegen, wie akribisch nach physisch festmachbaren Differenzen und Beweisen für etablierte Stereotype gesucht wird. Die damit vermittelten Inhalte teilen die biologischen Geschlechter in ein binäres System ein, das sich auf heteronormative Stereotype bezieht, die als Norm und Maßstab für Frau und Mann eingestuft werden.

In *Delusions of Gender* dekonstruiert Cordelia Fine eben solche wissenschaftlichen Auseinandersetzungen und unterzieht sie einer kritischen Betrachtung. “When we can’t pin the blame on outside forces, all eyes swivel to the internal – the differences in the structure or functioning of female and male brains.”¹³ Fine unterzieht einige dieser neurobiologischen und sozialwissenschaftlichen Studien einer genauen Untersuchung. Die Validität von vielen Studien problematisiert sie unter anderem aufgrund der Auftraggeber:innen, die bereits im Vorfeld eindeutige Neigungen zu Ergebnissen vorweisen können. In einem weiteren Schritt wirft Fine die Hypothese auf, dass Gehirne, egal, ob biologisch männlich oder weiblich, sich entsprechend der Sozialisierungsprozesse entwickeln. Was Menschen also von klein auf an Werten und Charaktereigenschaften indoktriniert wird, wirkt sich auch auf die Ausbildung der jeweiligen Gehirnregionen aus. Wenn Frauen entsprechend eines bestimmten Frauenbildes und Männer entsprechend eines bestimmten Männerbildes hin erzogen werden, dann ist es laut Fine kein Wunder, dass sich das auch im Gehirn widerspiegelt.¹⁴

In Judiths Butlers Konzept ist die gesamte Genderdebatte ein soziales Konstrukt, das ausschließlich in einer heterosexuellen Matrix existieren kann. In ihrem Werk *Das Unbehagen der Geschlechter* dekonstruiert Butler die herkömmliche binäre biologische Geschlechterwahrnehmung und drückt ihr den Stempel des sozialen Konstrukts auf.¹⁵

„Dem Maßstab der Ontologie der Substanz entsprechend, haben Frauen kein „Sein“, weil sie die Relation der Differenz, des Ausgeschlossenen sind, durch das dieses Gebiet seine eigenen

¹¹ Vgl. Pease, Allan & Barbara: Warum Männer nicht zuhören und Frauen schlecht einparken können. Ullstein: Ullstein Taschenbuch. 6. Auflage. 2017.

¹² Vgl. Pease, Allan & Barbara: Warum Männer immer Sex wollen und Frauen von der Liebe träumen. Ullstein: Ullstein Taschenbuch. 2009.

¹³ Fine, Cordelia: *Delusions of Gender. The real Science behind the Sex Differences*. London: Faber & Faber Ltd. 2015. S. 21.

¹⁴ Vgl. Ebd.

¹⁵ Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 16. Auflage. 2012.

Grenzen markiert.“¹⁶ In den klassisch patriarchalen Gesellschaftsstrukturen verortet Judith Butler eine der grundlegenden Benachteiligungen und Unterdrückungen von Frau in der biologisch binären Geschlechterwahrnehmung. Die Abwesenheit des Penis bei der Frau oder die Tatsache, dass die Geschlechtsorgane der Frau nach außen hin nicht so sichtbar angelegt sind wie beim Mann, machen aus ihr kein anderes Geschlecht, wie es Simone de Beauvoir ausführte, „sondern eine Differenz von der Ökonomie des binären Gegensatzes, die ihrerseits die monologische Ausarbeitung des Männlichen verschleiert.“¹⁷

Die klassische Dominanz von Männern über Frauen geht also laut Butler nicht auf biologisch natürliche Prozesse zurück, sondern vielmehr auf soziale Konstruktionen und Machtdynamiken von Gesellschaften, in denen biologische Geschlechtsmerkmale lediglich als gut eintrainierte Orientierungspunkte betrachtet werden. Damit sind sich Butler und Fine einig, dass es sich nicht um etwas von der Natur Vorgegebenes oder Abgeschlossenes handelt. Das biologische Geschlecht wird, laut Butler, in einem überwiegend heterosexuellen Rahmen tagtäglich aufs Neue als soziales Geschlecht performiert und ist also als dynamischer Prozess zu betrachten.¹⁸

Aufgrund des Wiederholens bestimmter Verhaltensweisen durch Handlungen, ist es wenig verwunderlich, wie sehr sich gesellschaftlichen Strukturen und deren Stereotype auf die Rezeption mythologischer Figuren und die Deutung derer Handlungen auswirken. Medeas Entwicklung von Hesiod um 700 v. Chr. (siehe S. 28), über Euripides im Jahr 431 v. Chr. (siehe ab S. 35) und vielen nachkommenden Verarbeitungen der Figur und schließlich zu einer eigenständigen, menschlichen Frau, wie sie unter anderem in Christa Wolfs Werk 1996 (siehe ab S. 43) beschrieben wird, ist mit Blick auf Judith Butlers Ausführungen eine logische Konsequenz.

¹⁶ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 16. Auflage. 2012. S. 40.

¹⁷ Ebd. S. 40.

¹⁸ Vgl. Ebd.

Die attische Frau in der griechischen Antike

Aufzeichnungen über das Leben und die Rechte von Frauen in der antiken attischen Gesellschaft finden sich ausschließlich über literarische und archäologische Quellen, die von Männern dokumentiert wurden. Dementsprechend ist es schwierig ein kohärentes realistisches Bild über die komplexe Lebensrealität von Frauen in der Polis zu erlangen. In dem Artikel *Conception of women in Athenian drama* untersucht Helene P. Foley die Position der Frau in der athenischen Polis:

„Women in Athens were lifelong legal minors, who exercised no positive political and financial rights. The female Athenian citizen was legally excluded from participation in the political (legislative, judicial, and military) life of the city, and this exclusion was of particular importance in a radical democracy which placed great importance on the participation of the male citizen in public life.”¹⁹

Die athenische Frau war also lebenslang von männlichen Angehörigen abhängig und konnte nicht am öffentlichen Leben der Polis teilhaben. Ihre wichtigste Aufgabe bestand im Gebären von männlichen Erben für ihren Ehemann oder für den *oikos* (Haushalt) des Vaters²⁰, falls nicht anders möglich.²¹ In den überlieferten Prosatexten und Totenchroniken geht hervor, dass es in der attischen Gesellschaft eine strenge Trennung zwischen politischem und häuslichem bzw. privatem Leben gab. Von respektablen Frauen wurde erwartet, dass sie sich fast ausschließlich im häuslichen Bereich aufhielten, mit Ausnahmen religiöser Anlässe. Die Unsichtbarkeit und das Schweigen der Frau wurden dabei als wichtige weibliche Attribute bzw. Tugenden angesehen.²² Ein Blick auf Gerichtsdokumente dieser Zeit bestätigt diese Trennung zwischen Frauen und Männern, aber sie bietet auch Einblicke in einen differenzierteren Handlungsspielraum von Frauen in der attischen Polis. Denn in der griechischen Klassik gab es bereits frühe Gesetze in Athen, die zum Schutz der Frau innerhalb des *oikos*, aber auch zu

¹⁹ Foley, Helene P.: *The Conception of women in Athenian drama*. IN: Foley, Helene P (Hrsg.): *Reflections of women in Antiquity*. New York: Gordon and Breach. 1984. S. 129.

²⁰ Die attische Frau, die verheiratet wurde, war als Leihgabe an den „fremden“ *oikos* des Ehemannes zu begreifen. Wenn die männlichen Erben ihrer Ursprungsfamilie starben oder aus anderen Gründen nicht mehr zur Verfügung standen, wurde aus der Frau ein *epikleros* für den *oikos* ihres Vaters. Das bedeutete, dass sie die Aufgabe hatte den nächsten Verwandten in der Familie zu heiraten, um die Erbschaft zu übertragen, selbst wenn sie bereits verheiratet war.

²¹ Vgl. Ebd.

²² Vgl. Ebd.

dessen Reglementierung innerhalb der griechischen Gesellschaft dienten.²³ Darunter sind unter anderem²⁴ Drakons Ehebruchgesetz, „Solons Bestimmungen zum Umgang mit Erbtöchtern, sein Verbot des Verkaufs von Töchtern und seine Bestimmungen zur Kuppelei und Vergewaltigung“²⁵ nennenswert.

Das Leben der Frauen spielte sich vorwiegend im *oikos*, im privaten Haushalt ab. Dieser wurde auch als Schutzzone für die Frau erachtet, denn „verließ eine Frau den *oikos* (freiwillig oder unfreiwillig) und wurde unter diesen (...) Umständen vergewaltigt, wurde das Prinzip der legitimen Selbstjustiz unterbunden, indem stattdessen ein Strafgeld festgesetzt wurde. (...) Im *oikos* bleibt das Recht der Selbstjustiz unangetastet; außerhalb des *oikos* aber greift das Prinzip der Polis-Justiz.“²⁶ Diese Selbstjustiz konnte von allen männlichen Mitgliedern des betroffenen *oikos* ausgeführt werden, denn jeder freie bürgerliche Mann eines *oikos* war für den Schutz der ansässigen Frauen zuständig.²⁷

Frauen mit Bürgerrecht in einer Polis konnten ebenfalls, wie Männer, vor Geschworenengerichten oder auch Schiedsgerichten Klagen einreichen. Doch Hartmann geht davon aus, dass sich Bürgerinnen wohl in der Regel von Männern als Fürsprecher vertreten ließen.²⁸ Trotzdem gibt es Aufzeichnungen, die darauf hinweisen, dass es in „juristischen Schlichtungsverfahren vor Schiedsgerichten durchaus“²⁹ vorkam, dass sich Frauen selbst vertraten. „Die Darstellung hat gezeigt, dass freie Frauen in Athen durchaus als juristische Personen handeln konnten; es mag vielmehr Überlegungen der Wirksamkeit entsprochen haben, wenn sie vor den Geschworenengerichten nicht persönlich auftraten.“³⁰

Die Gründe für die scharfe Geschlechtertrennung und auch Entwertung des weiblichen Geschlechtes vor dem Männlichen wurden damals in der Instabilität der weiblichen Natur verortet. Frauen entwickelten in ihrem Leben des Öfteren „Hysterie“, was als Krankheit

²³ Vgl. Hartmann, Elke: Geschlechterdefinitionen im attischen Recht. IN: Hartmann, Elke/ Hartmann, Udo/ Pietzner, Katrin (Hrsg.): Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike. Stuttgart: Steiner. 2007.

²⁴ Weitere Gesetze in der Attischen Polis waren: Solons Regelung zur Trauer & zu den Begräbnisfeiern, Begrenzung der Brautgaben, Vorgaben für das Reisen von Frauen, das Verbot des Zusammenlebens von Athenern und Fremden und das Gesetz über die Geschäftsfähigkeit von Frauen.

²⁵ Ebd. S. 38.

²⁶ Ebd. S. 45.

²⁷ Vgl. Ebd.

²⁸ Vgl. Ebd.

²⁹ Ebd. S. 48f.

³⁰ Ebd. S.51.

bezeichnet wurde, die sich von der Gebärmutter ausgehend in weitere diverse Körperbereiche ausbreiten könnte. Das primäre Symptom war dabei vor allem unterschiedlichen emotionalen Unruhen zuzuordnen. Die Heilung dieser Erkrankung konnte nur durch Menstruationen, Geschlechtsverkehr und Schwangerschaft erreicht werden.³¹ „Womens physical and mental health was then dependent on her reproductive system, and her reproductive function justified her exclusion from public life.“³²

Die Tatsache, dass weibliche Figuren im antiken Theater oftmals einem sehr gegenteiligen Bild entsprachen, ist nach den historischen und archäologischen Entdeckungen und Untersuchungen von Frauen in der attischen Gesellschaft bemerkenswert.

Darstellung weiblicher Figuren in der griechischen, klassischen Tragödie

Die Darstellung weiblicher Figuren im antiken Theater kann auch laut André Lardinois und Laura McClure nicht mit dem tatsächlichen Alltag von Frauen im Altertum gleichgesetzt werden. Trotzdem gab es auch hier ein Regelwerk dieser Figuren, das uns einen Einblick in Vorstellungen gibt, was als männlich betrachtet wurde und was als weiblich.³³ Auch Foley beschreibt den Unterschied zwischen dem Leben der Frauen im Alltag und der Funktion und Prominenz der Frauen im griechisch antiken Drama.³⁴

“Some of the most distinctively female patterns of speech in tragedy are obvious enough: lyric expressions of fear and grief; prayers to the gods for help; other ritual formulations, such as supplication, prophecies, curses, and various perlocutionary chants of damage or benefit; references to domestic activities such as making and washing clothes, fetching water, making offerings, taking care of young children; descriptions of the miseries of slavery and loss of homeland and family; references to the intimate relations between child and mother or between sexual partners—all these are usually found coming from female characters rather than male.”³⁵

³¹ Vgl. Foley, Helene P.: Ebda.

³² Ebd. S. 132.

³³ Vgl. Lardinois, André. Laura McClure (Hrsg): Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society. Princeton, NJ: Princeton University Press. 2018.

³⁴ Vgl. Foley, Helene: Ebda.

³⁵ Griffith, Mark: Antigone and Her Sister(s). Embodying Women in Greek Tragedy. IN: Lardinois, André. Laura McClure (Hrsg): Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society. Princeton, NJ: Princeton University Press. 2018. S.123.

Frauen oder in diesem Fall weiblichen Figuren im Theater wurden recht spezifische gesellschaftliche Aufgaben und soziale Umgangsformen zugesprochen. Nicht selten kommt es in Stücken, wie z.B. in Aristophanes *Die Weibervolksversammlung*³⁶ (ca. 392 . Chr.), auch vor, dass Männer sich über Frauen brüskieren, die aus diesen vorgegebenen Rahmenbedingungen ausbrechen und sich diesen zuwider verhalten. Antigone von Sophokles (ca. 442 v. Chr.) widersetzt sich dem Gesetz ihres Onkels Kreon, indem sie ihren Bruder Polyneikes trotz seines Verbots bestattet. Kreon betrachtet ihr Handeln als gefährlichen Akt weiblicher Ungehorsamkeit und als Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung. Er verhöhnt sie für ihre Starrköpfigkeit und behandelt sie herablassend, bevor er sie zum Tode verurteilt.³⁷ In *Lysistrata* von Aristophanes um 411 v. Chr. organisieren Lysistrata und die anderen Frauen im Stück einen Sex-Streik, um ihre Männer dazu zu bringen, den Krieg zu beenden. Die Männer im Stück sind empört und entsetzt darüber, dass die Frauen sich in politische Angelegenheiten einmischen und ihnen sogar Befehle erteilen wollen.³⁸ Ein weiteres signifikantes Attribut, das im männlichen als beschämend und feige wahrgenommen wird, im weiblichen Kontext jedoch als positive Zurückhaltung und Bescheidenheit gelesen wird, ist das Schweigen. Einige wenige weibliche Charaktere in der griechischen Tragödie werden einerseits als übertrieben weiblich skizziert und gleichzeitig als direkt und laut, also eben männlich bezeichnet.³⁹ Zu ihnen zählt auch Euripides' *Medea*, die in ihren Auseinandersetzungen mit Kreon und Jason immer wieder beider Vergehen bezichtigt wird, wobei ihre Weiblichkeit sich auf jene einer „Barbarin“ stützt und darum ohnehin als wertlos erachtet wird. Denn Vorbild der idealen Weiblichkeit bei Euripides' *Medea* ist Kreusa, Kreons Tochter, die durch ihr Antlitz und ihr Schweigen als bescheiden und zivilisiert, eben erhaben, wahrgenommen wird.⁴⁰

Weibliche Charaktere wurden in der griechischen Tragödie ausnahmslos von Männern verkörpert und obwohl sie sich durch das Kostüm und die Gebärde von männlichen Charakteren unterschieden, ist die sprachliche Geschlechtertrennung auffällig inkonsequent und gewisse feminine Ausdrucksweisen kamen auch bei männlichen Figuren vor.⁴¹

³⁶ Aristophanes übersetzt von Seeger, Ludwig: *Die Weibervolksversammlung*. Frankfurt am Main: Literar. Anst. 1848.

³⁷ Vgl. Sophokles herausgegeben von Kernig, Karl: *Antigone*. Leipzig/Wien: Freytag. 1930.

³⁸ Vgl. Aristophanes übersetzt von Fried, Erich: *Lysistrata: die Komödie des Aristophanes*. Berlin: Wagenbach. 2000.

³⁹ Vgl. Ebd.

⁴⁰ Vgl. Euripides: *Medea*. Übersetzt von Paul Dräger. Stuttgart: Reclam Verlag. 2011.

⁴¹ Vgl. Griffith, Mark: Ebd.

“Medea similarly combines a "masculine" determination to exact revenge on her enemies at any cost with a passionate jealousy directed against her husband's new bride, and an explicit commitment to the traditional "womanly" resources of deception and trickery. (Med. 393-409): I myself, taking a sword, even if I end up being killed, will kill them; I will proceed to resolute and bold action. For nobody—by the Mistress whom I revere above all and have chosen as my ally, Hecate, who resides in the inner chamber of my house— none of them will hurt my heart and escape unharmed.... Come Medea . . . , now the test is of your courage; . . . You must not let yourself be laughed at as a result of this Corinthian marriage of Jason's, when you yourself are born from a noble father, and from the Sun. You know what is required; and furthermore, we are women— most helpless for good, but the cleverest architects of all evils.

And as the play proceeds, we see her steel herself to murder her own children, in a nightmarish combination of cold-blooded rage (at their father) and tender concern (for the children's future without her—and for their very survival).”⁴²

Die griechischen Tragödien sind voll von ambivalenten Frauenfiguren, die einerseits übertriebene, weibliche Attribute aufweisen, sich aber gleichzeitig auch männlicher und machtvoller Eigenschaften bedienen. Dies liegt laut Sarah Pomeroy vor allem daran, dass viele Erzählstränge der griechischen Tragödien aus der Bronzezeit stammen, aus einer Zeit, in der laut Pomeroy Königinnen und Hohepriesterinnen sehr machtvoll und angesehen waren.⁴³ „Etliche Mythen, die den klassischen Tragödien zugrunde lagen, berichten von den Taten kraftvoller und charakterfester Frauen, über die sich die Dramatiker der klassischen Epoche nicht gänzlich hinwegsetzen konnten.“⁴⁴

Wie Frauen im klassischen Altertum gelebt haben, welche Freiheiten und Einschränkungen es gab, kann, wie weiter oben bereits beschrieben, nicht aus der griechischen Tragödie abgelesen werden. Dennoch laden diese Stücke dazu ein, über das damalige Frauenbild nachzudenken, das dem realen, alltäglichen Leben einer attischen Frau teilweise sehr konträr gegenüberstand.

„In Athenian drama we are dealing with interpretations of these mythical stories made by poets who are composing in new genres – comedy and tragedy – and who are adapting their material to create a complex public dialogue between the interpretation of myth in earlier poetic genres and the contemporary Athenian democracy. Drama then, sets out to challenge, change and re-interpret past myths.“⁴⁵

Die Mythen, die von Euripides, Aristophanes, Sophokles und anderen aufgegriffen und in Tragödien und Komödien verarbeitet wurden, spielen bewusst mit diesen konträren

⁴² Ebd. S. 124f.

⁴³ Vgl. Pomeroy, Sarah B.: Frauenleben im klassischen Altertum. Stuttgart: Kröner Verlag. 1985.

⁴⁴ Ebd. S.140.

⁴⁵ Foley, Helene: Ebda. S. 134.

Verhaltensweisen und versuchen sie in ihren jeweiligen Zeitgeist zu übersetzen. Dies ist eine Vorgehensweise, die unter anderem in der Interpretation der zu analysierenden Inszenierungen von Medea gut ersichtlich werden wird.

Wenn der Habitus der Frauenfiguren aus Mythen der Bronzezeit stammen, ist es interessant zu beobachten, wie sich diese weiblichen Charaktere mit der Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen entwickeln und verändern.

„Besonders bedeutsam ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass in den Jahrhunderten, die Homer und die Tragödiendichter trennten, die Institution des Stadtstaates mit seinen strikten Verhaltensnormen entstanden war, die die Situation der Frauen und anderer unterprivilegierter Bevölkerungsgruppen erheblich verschlechterten.“⁴⁶

Euripides' Version von Medea um 431 v. Chr. kann in diesem Sinne auch als Symptom einer gesellschaftlichen Struktur gelesen werden, in der Frausein an sich schon mit sozialer Ohnmacht einhergegangen sein musste und Frau zu sein und Migrantin diese entstandene Machtlosigkeit nochmal potenziert haben muss.

Es ist auch nicht gering zu schätzen, dass die griechischen Tragödien ausschließlich von Männern geschrieben wurden und die Frauenbilder also dementsprechend auch aus deren Fantasie entsprangen.⁴⁷ Die Weiterentwicklung und Veränderung von dramatischen Figuren wie Medea wird somit nochmal interessanter. Das Bewusstsein über den männlichen und in der Regel heteronormativen Blick auf Frauen und Weiblichkeit ist für die Darstellung der Frauen in Literatur eine wichtige Perspektive, um Frauenbilder über die Epochen zu dekonstruieren und ihnen die eindeutige Historizität ein Stück weit absprechen zu können. Gleichzeitig wird durch diesen Blickwinkel auch klar, wie wenig tatsächliches Wissen und wie wenig Fakten über das Leben von Frauen aus dem klassischen Altertum und auch folgenden Epochen wirklich gesammelt werden kann.

„Zudem kann sich, wie moderne Feministinnen herausgestellt haben, der männliche Unterdrücker überhaupt kein ausgeglichenes Kräfteverhältnis zwischen den Geschlechtern vorstellen, sondern lebt vielmehr in der ständigen Furcht, die Frauen würden sich unweigerlich ebenso repressiv verhalten wie er selbst, wenn man ihnen nur Gelegenheit dazu böte.“⁴⁸

⁴⁶ Pomeroy, Sarah: Ebda. S. 145.

⁴⁷ Vgl. Ebd.

⁴⁸ Ebd. S.150.

Diese Lesart der Männer als Unterdrücker von Frauen führt dazu, dass Heroinnen wie die euripideische Medea herangezogen werden, um diese Furcht bei anderen Männern vor Frauen unbewusst oder vielleicht auch bewusst zu bestärken und zu bestätigen. Sie dienen als Mittel der Abschreckung, sowohl für Männer als auch für Frauen. Die Auflehnung von Frauen gegen die geschlechterspezifische Unterdrückung des Patriarchats kann somit auch als destruktive Prophezeiung gesehen werden, die immer in gesellschaftlichen und individuellen Katastrophen enden muss. Der Protest der Frau findet dabei selten offen statt, sondern wird meist gewaltvoll und hinterlistig beschrieben mit dämonischen Elementen, denn ohne diesen Zugang zu Protest könne eine Frau zu solchen Taten gar nicht fähig sein.⁴⁹

Aristoteles Frauenbild ist lückenhaft, teilweise widersprüchlich und muss vor allem aus unterschiedlichen Textquellen zusammengetragen werden. Sophia M. Connell widmet sich dieser Aufgabe in dem ausführlichen Kapitel „Frauen“ im Buch *Aristoteles Handbuch*. Die Benachteiligung des weiblichen Geschlechtes nach Aristoteles ist dabei gar nicht so leicht herauszuarbeiten, zumal sie nichts mit einer minderen Intelligenz gegenüber Männern zu tun hat. „In seinen biologischen Arbeiten weist Aristoteles an bestimmten Stellen darauf hin, dass die Körper weiblicher Tiere in vielerlei Hinsicht entwickelter sind als die der Männchen. [...] Rein körperlich betrachtet, ist die Frau noch mehr als der Mann zur Intelligenz veranlagt.“⁵⁰ Die Benachteiligung der Frau wird in einer natürlichen Veranlagung zur Emotionalität verortet und in einem Mangel an Kraft und Dominanz. „Von Natur aus herrschen die Männer und Frauen werden beherrscht, was bedeutet, dass Frauen und Männer verschiedene Tugenden haben.“⁵¹ Diese Tugenden sind einerseits naturgegeben und müssen den Frauen und Männern andererseits von klein auf vermittelt werden, damit jede(r) seinen gebürtigen Platz in der Gesellschaft der Polis einnehmen kann.⁵²

„So wie die Zeugung komplementäre männliche und weibliche Prinzipien erfordert, die hierarchisch organisiert sind, so erfordert auch die Polis komplementäre und hierarchisch organisierte Rollen für Männer und Frauen als Grundlage der politischen Struktur – Männer herrschen daher über Frauen.“⁵³

⁴⁹ Vgl. Ebd.

⁵⁰ Connell Sophia M.: Frauen. IN: Rapp Christoph/Corcilius Klaus: *Aristoteles Handbuch*. Stuttgart: Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH. 2021. S. 246.

⁵¹ Ebd.: S. 247.

⁵² Vgl. Ebd.

⁵³ Ebd.: S. 248.

In dieser Sichtweise liegt ein gewisser Pragmatismus, der den gegebenen gesellschaftlichen Umständen eine gewisse Rechtfertigung verleiht. Damit eine Polis funktionieren kann, soll der Mann sich um das öffentliche und politische Leben kümmern und die Frau soll „eine rein private Rolle einnehmen, Haushalte führen, Sklaven verwalten, Kinder gebären [sic.] und erziehen.“⁵⁴

„Denn auch eine Frau kann tüchtig sein und ebenso ein Sklave; allerdings ist ja wohl die Frau im Allgemeinen unterlegen, und der Sklave vollauf untüchtig. Das zweite Merkmal ist die Angemessenheit. Eine Frau kann nämlich tapfer von Charakter sein, aber es ist nicht angemessen, dass sie in derselben Weise tapfer oder energisch ist wie ein Mann.“⁵⁵

Wenn eine Frau charakterlich aus ihrer zuständigen gesellschaftlichen Rolle fällt und sich aktiv in das gesellschaftliche Leben einer Polis einzumischen beginnt, dann geht sie laut Aristoteles gegen ihre eigene Natur vor und wird untugendhaft. In Summe entsteht durch diese Art der Rollenverteilung eine Art Subjekt-Objekt-Dualismus, in dem Frauen als passive Objekte von Männern beherrscht und somit auch kontrolliert werden sollen. Frauen werden somit zu Objekten der Begierde und des Besitzes und ihre Unmündigkeit und Handlungsunfähigkeit wird durch die psychologische Schwäche der Frau gegenüber dem Mann gerechtfertigt.

Medea als *reproductive demon*⁵⁶

Obwohl apotropäische Statuen in der theologischen Aufarbeitung der Antike nicht oft berücksichtigt wurden, gab es eine ganze Sparte dieser Statuen im antiken Griechenland und dem antiken mediterranen Raum generell, die dem Bösen ähnelten, das sie abwehren sollten. Sarah Iles Johnston beschäftigt sich in ihrem Essay zur korinthischen Medea eingehend mit diesen Statuen, die meist wie hässliche oder furchteinflößende Frauen aussahen, und entwickelt

⁵⁴ Ebd. S. 247.

⁵⁵ Aristoteles: Die Poetik. Übersetzt von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam Verlag. 2008. S. 47.

⁵⁶ Johnston, Sarah Iles: Corinthian Medea and the Cult of Hera Akraia. IN: Clauss, James J. Johnston, Sarah Iles: Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art. Princeton: Princeton University Press. 1997. S. 57.

dahergehend den Begriff des *reproductive demons*⁵⁷, der für diese Arbeit ebenfalls aufgegriffen wird.⁵⁸

„Reproductive demons are believed to be the souls of women who died as virgins, died in childbirth, or died shortly after the deaths of their own children. These women fail to complete the reproductive cycle, in other words, and, becoming demons after death inflict the same fate they suffered upon other women.“⁵⁹



Abbildung 2 Mögliche Darstellung Liliths oder Ishtar auf dem Burney-Relief, 2007

Nicht nur Seelen von verstorbenen Frauen zählen bei Johnston zu weiblichen Reproduktions-Dämoninnen, sondern auch Frauen, die ihre Kinder selbst ermorden und verflucht durch die Lande ziehen. Zu diesen Gestalten zählt auch die jüdische und mythologische Lilith. „Die früheste Bezeichnung eines weiblichen Dämons, dessen Name mit Lilith als identisch bezeichnet werden könnte, findet man in einer sumerischen Version des Gilgamesch-Epos.“⁶⁰

Der Lilith-Mythos geht bis auf alte babylonische Schriften zurück, in denen Lilith als doppelseitiger Charakter erscheint, „der in den beiden Gottheiten Lamaschtu und Ishtar verkörpert wird. Lamaschtu hat es vor allem auf schwangere und in den Wehen liegende Frauen abgesehen, indem sie versucht, das neugeborene Kind zu rauben und zu töten.“⁶¹

Die Gottheit Lamaschtu wurde in der griechischen Mythologie übernommen und Lamia genannt. Dort ist sie zunächst als Geliebte von Zeus bekannt, deren Kinder Hera aus Eifersucht tötet. Dieser Verlust macht aus Lamia eine Dämonin, die fortan Kleinkinder von Müttern stiehlt und sie tötet.⁶² Sowohl Lamaschtu als auch Lamia werden als Vorformen von Lilith betrachtet,

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Vgl. Ebd.

⁵⁹ Ebd. S. 57.

⁶⁰ Christow, Swantje: Der Lilith Mythos in der Literatur. Der Wandel des Frauenbildes im literarischen Schaffen des 19. und 20. Jahrhunderts. Aachen: Shaker. 1998. S. 7.

⁶¹ Ebd. S. 10.

⁶² Vgl. Ebd.

die als solche erstmals im 9. und 10. Jh. n. Chr. im Alphabet des Ben Sira als erste Frau von Adam genannt wird.⁶³

Eine weitere Sage aus dem Südwesten der USA und aus Mexiko befasst sich mit La Llorana, der weinenden Frau, deren Geist auf ewig auf Erden wandelt, um andere Kinder zu töten, genau wie sie ihre eigenen Kinder ermordet hat.⁶⁴

Sowohl Lilith als auch La Llorana beruhen in ihren Ursprüngen auf antiken Göttinnen, aus denen sie später abgeleitet wurden. Bevor aus ihnen also Dämoninnen und Schreckgespenster wurden, vor denen man sich fürchten muss, waren sie Göttinnen mit ambivalenten Eigenschaften. Manche davon wurden von den Menschen als gut erachtet und manche als schädlich, aber anerkannt wurde beides.

Aus dem *reproductive demon*⁶⁵ entwickelt sich dann laut Sarah Iles Johnston schließlich auch die Figur der *femme fatale*,⁶⁶ die vor allem im filmischen Kontext des *Film Noir* in den 1940er Jahren ihren Höhepunkt hat und die in diversen Darstellungen von Medea spürbar ist. Die Eigenschaften der Rachsucht, Manipulation, Verführerin und Destruktivität, die Medea mitunter zugeschrieben werden, sind archetypische *femme fatale* Lesarten.

⁶³ Vgl. Ebd.

⁶⁴ Vgl. Johnston, Sarah Iles: Ebda.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. Christow, Swantje: Ebda.

Der Mythos

„Mythen sind traditionelle Erzählungen, *traditional tales*.“⁶⁷

„Freilich ist der Mythos eine besondere Art Geschichte. [...] Der Mythos ist nicht der aktuelle Dichtertext, sondern transzendiert ihn: er ist ein Stoff, ein in großen Zügen festgelegter Handlungsablauf mit ebenso festen Personen, den der individuelle Dichter nur in Grenzen variieren kann. Die einzelne Variation, das einzelne Dichterwerk, hat einen Autor, der Mythos nicht: er wird von Generation zu Generation gereicht, ohne dass man von einem Mythenmacher wüsste: eben dies meint >traditionell<.“⁶⁸

Der Mythos erhebt den Anspruch auf Verbindlichkeit, indem er Gültigkeiten aussagen möchte „über die Entstehung der Welt, der Gesellschaft und ihrer Institutionen, über die Götter und ihr Verhältnis zu den Menschen.“⁶⁹ Erst mit der Etablierung der kritischen Rationalität in der griechischen Antike gerät der Mythos erstmals in eine Krise. Sein Gültigkeitsanspruch wird zunehmend in Frage gestellt und Antworten auf fundamentale menschliche Fragen, wie Herkunft, und Entwicklungsgeschichten werden andersorts gesucht. Der Wahrheitsanspruch des Mythos erlebt eine Verschiebung auf die philosophische Ebene und allegorisierende Interpreten versuchten noch weit über die Antike hinaus, „unter der Oberfläche der überkommenen Erzählungen philosophische Wahrheiten zu finden und so die Verbindlichkeit des Mythos aufrechtzuerhalten.“⁷⁰

In seinem Werk *Mythen des Alltags*⁷¹ widmet sich Roland Barthes der Analyse des Mythos als einer grundlegenden Form kultureller Kommunikation. Barthes zeigt auf, wie der Mythos dazu dient, ideologische Botschaften in alltäglichen Phänomenen zu verschlüsseln und zu verbreiten. Dabei stellt der Mythos eine Verbindung zwischen kulturellen Zeichen und gesellschaftlichen Bedeutungen her, wodurch er sowohl als Ausdrucksmittel als auch als Werkzeug der Ideologie fungiert.⁷²

⁶⁷ Graf, Fritz: Griechische Mythologie. Eine Einführung. München/Zürich: Artemis & Winkler. 3. Auflage. 1991. S. 7.

⁶⁸ Ebd. S. 8.

⁶⁹ Ebd. S. 9.

⁷⁰ Ebd. S. 10.

⁷¹ Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Berlin: Suhrkamp Verlag. 2010.

⁷² Vgl. Ebd.

Eine zentrale Funktion des Mythos liegt in der Umwandlung von Geschichte in Natur. Barthes verdeutlicht, dass der Mythos soziale, kulturelle und historische Konstruktionen als selbstverständlich und unveränderlich darstellt, was sich mit den oben angeführten Ausarbeitungen nach Christow deckt. Barthes geht in seiner Analyse des Mythos noch einen Schritt weiter und führt weiter an, dass durch diese Verschleierung der historischen und gesellschaftlichen Ursprünge der dargestellten Phänomene der Eindruck entsteht, diese seien natürliche Gegebenheiten. Auf diese Weise dient der Mythos der Stabilisierung und Legitimation bestehender Machtstrukturen.⁷³

Darüber hinaus beschreibt Barthes den Mythos als Bedeutungsträger, der durch Zeichen wie Sprache, Bilder oder Symbole kommuniziert wird. Dabei stützt er sich auf Saussures Prinzipien der Semiologie, mit der er sein semiotisches Modell erarbeitet, das zwischen dem *Signifikanten* (der Form), dem *Signifikat* (der Bedeutung) und der *Signifikation* (der durch den Mythos erzeugten Gesamtbedeutung) unterscheidet. Dieses Modell zeigt, wie der Mythos kulturelle Zeichen überformt, um ideologische Inhalte zu vermitteln.⁷⁴

Der Mythos ist für Barthes in erster Linie ein Werkzeug der Ideologie. Er transportiert Bedeutungen, die gesellschaftliche Machtverhältnisse untermauern, und tut dies oft subtil, sodass sich die Menschen dieser Einflüsse nicht bewusst sind. Der Mythos entzieht die von ihm behandelten Inhalte ihrem historischen oder politischen Kontext und stellt sie als universelle Wahrheiten dar. Dieser Prozess der Entpolitisierung von Sprache erschwert eine kritische Auseinandersetzung mit den ursprünglichen Bedeutungen und fördert die Akzeptanz der dargestellten Verhältnisse als natürlich und unvermeidlich.⁷⁵

Gleichzeitig verdeutlicht Barthes, dass der Mythos keineswegs auf große, epische Erzählungen beschränkt ist. Vielmehr manifestiert er sich im Alltäglichen, sei es in der Werbung, in der Mode, im Sport oder in der politischen Kommunikation. Gerade diese Allgegenwärtigkeit des Mythos macht ihn zu einem wirkungsvollen Mittel der ideologischen Beeinflussung.

Barthes fordert eine kritische Auseinandersetzung mit dem Mythos und plädiert für dessen Entmystifizierung. Dies erfordert eine Analyse der Mechanismen, durch die der Mythos ideologische Inhalte transportiert. Indem man die semiotischen Grundlagen des Mythos

⁷³ Vgl. Ebd.

⁷⁴ Vgl. Ebd.

⁷⁵ Vgl. Ebd.

offenlegt, wird es möglich, seine Konstruktion als solche zu erkennen und die hinter der scheinbar natürlichen Oberfläche verborgenen ideologischen Botschaften zu entlarven.⁷⁶

Die bewusste Rezeption des Mythos stellt somit einen Akt des Widerstands dar. Sie erlaubt es, die manipulativen Wirkungen der durch den Mythos verbreiteten Ideologie zu durchschauen und sich ihnen zu entziehen. In diesem Sinne ist die Entmystifizierung ein wichtiger Schritt, um ein kritisches Bewusstsein für die ideologische Funktion kultureller Zeichen und deren Einfluss auf die Gesellschaft zu entwickeln.⁷⁷

Wenn der Mythos also als Instrument zur Machterhaltung und zur Vermittlung von Ideologien dient, dann ist die Verwendung von mythologischen Stoffen im Theater immer aus der Sicht des Vermittlers (Regie, Theaterhaus, Dramaturgie) zu betrachten. Dieser entscheidet, welchen Fokus das Werk haben wird, welche Konnotationen die Charaktere in den Stücken transportieren werden und gibt so einem unbewussten und unreflektierten Rezipienten auch die Bedeutung vor, oder wie Barthes es beschreibt: eine Manipulation. In einem zweiten Schritt bedeutet das auch, dass der Mythos in seinen Grundstrukturen zwar gleich bleibt über die Generationen – die Orte, Charaktere und prinzipiellen Geschehnisse –, er aber dennoch immer aus dem Blick der Gegenwart, in der er wieder verarbeitet wird, betrachtet werden muss. Ansonsten würde der Mythos seine Gültigkeit verlieren. Auch Rosella Saetta Cottone und Werner Wögerbauer stimmen mit dieser Haltung überein, indem sie in einem Essay in *Maske und Kothurn* schreiben:

„Sobald man sich aber die Frage stellt, wie sich für die eine oder andere rätselhafte Textstelle eine neue dramaturgische Übersetzung finden lässt, ist eine Vermittlung zwischen dem antiken Autor und dem zeitgenössischen Regisseur unumgänglich. Die Herausforderung besteht darin, zwei künstlerische Intentionen, die nicht unbedingt konvergieren, so miteinander zu verknüpfen, dass sie in einen Dialog treten und zu gemeinsamen szenischen Lösungen gelangen.“⁷⁸

Der Mythos kann nur mit dem Blick der Gegenwart in die Vergangenheit betrachtet werden. Sich auf den Philologen Jean Bollack beziehend bezeichnen die beiden außerdem das Theater als Konkurrenten des Mythos, weil es diesen in die Welt der Kunst und des Artifizialen

⁷⁶ Vgl. Ebd.

⁷⁷ Vgl. Ebd.

⁷⁸ Saetta Cottone, Rosella; Wögerbauer, Werner: Jean Bollack und die Inszenierung der Antike. IN: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. Ausgabe 59 Heft 4. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag. 2015. S. 9.

transferiert.⁷⁹ „Der Mythos ist in dieser Sichtweise von seinen Anwendungen nicht zu trennen, er verschmilzt mit der Totalität seiner Aktualisierungen. Was man gerne als mythischen Kern der Tragödie betrachtet ist in Wahrheit etwas Artifizielles.“⁸⁰ Der mythische Kern kann in den etwaigen Neufassungen also nicht erfasst werden, da er durch kulturelle, sprachliche und diverse weitere Faktoren der Gegenwart nicht mehr greifbar sein kann.

Michael Köhlmeier versteht den Mythos ebenfalls nicht als einen abgeschlossenen, überholten Erzählstoff, sondern als einen lebendigen, dynamischen Prozess, der zentrale Funktionen in der kulturellen Identitätsbildung und Sinnstiftung erfüllt. In seiner Betrachtung stellt der Mythos, passend zum obigen Absatz, eine Brücke zwischen der überlieferten Vergangenheit und der modernen Gegenwart dar, indem er kollektive Erinnerungen bewahrt und zugleich neuen Interpretationsspielraum eröffnet.⁸¹ Im Kern betont Köhlmeier, dass Mythen weit mehr sind als bloße, historische Überlieferungen. Sie fungieren als narrative Systeme, die es erlauben, komplexe existenzielle und metaphysische Fragestellungen in symbolischer Form zu verarbeiten. „In Köhlmeiers Romanen [Anmerkung: bezieht sich auf Telemach und Kalypso] verweben sich narrative und zeitliche Standpunkte, der Mythos verflacht sich mit der Gegenwart, die Stimme des Erzählers mit den Stimmen der Personen, die Götter beobachten Menschen wie eine Kamera, welche die menschlichen Handlungen in einem Film festhält, und der zeitgenössische Autor kommentiert den Text der Antike und tritt mit ihm ins Gespräch.“⁸² Dadurch entsteht eine symbolische Sprache, die in der Lage ist, das Unerklärliche und Rätselhafte menschlicher Existenz zu artikulieren – Aspekte, die im rein rationalen Diskurs oftmals unberührt bleiben. Mythen eröffnen so alternative Zugänge zu grundlegenden Fragen des Seins, indem sie emotionale und intellektuelle Räume schaffen, in denen das Individuum seine eigene Identität und seinen Platz in der Welt verhandeln kann.

Ein zentraler Aspekt in Köhlmeiers Theorie ist die transformative Kraft des Mythos. Er sieht in der fortlaufenden Wiedererzählung und Neuinterpretation mythischer Motive einen dynamischen Prozess, der es ermöglicht, alte Erzählstrukturen in neue kulturelle Kontexte zu

⁷⁹ Vgl. Ebd.

⁸⁰ Ebd. S.13.

⁸¹ Vgl. Ketterl, Simone; Marx, Friedhelm; Meurer, Jonas (Hrsg.): Mythos-Geschichte-Gegenwart. Beiträge zum Werk Michael Köhlmeiers. Würzburg: Königshausen und Neumann. 2021.

⁸² Fornaro, Sotera: Michael Köhlmeier und das Schweigen des Homers. IN: Ketterl, Simone; Marx, Friedhelm; Meurer, Jonas (Hrsg.): Mythos-Geschichte-Gegenwart. Beiträge zum Werk Michael Köhlmeiers. Würzburg: Königshausen und Neumann. 2021. S. 190.

überführen. Dadurch werden traditionelle Narrative nicht statisch konserviert, sondern lebendig und anpassungsfähig gehalten. Die archetypischen Muster und Motive, die in Mythen enthalten sind, wirken als Impulsgeber, die in einer sich ständig verändernden Welt neu besetzt und in zeitgenössische Diskurse integriert werden können. Dieser kontinuierliche Transformationsprozess erlaubt es, den Mythos als eine Art kulturelles Gedächtnis zu verstehen, das sowohl die Wurzeln der Vergangenheit als auch die Herausforderungen der Gegenwart miteinander verbindet.

Darüber hinaus hebt Köhlmeier die identitätsstiftende Funktion von Mythen hervor. Durch das wiederholte Erzählen und die fortlaufende Auseinandersetzung mit mythischen Erzählungen werden kollektive Identitätsbilder geformt und verhandelt. Mythen bieten dem Einzelnen und der Gemeinschaft einen Rahmen, in dem sich Werte, Normen und kulturelle Traditionen manifestieren und weiterentwickeln können. Diese narrativen Strukturen helfen dabei, ein Gefühl der Zugehörigkeit und Kontinuität zu erzeugen, das gerade in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche von großer Bedeutung ist.

Ein weiterer wichtiger Punkt in Köhlmeiers Betrachtung ist der partizipative Charakter des mythologischen Diskurses. Anders als Ansätze, die den Mythos als ein geschlossenes, deterministisches System begreifen, sieht er die Rezipient:innenschaft als aktiven Mitgestalter der mythologischen Bedeutung. Der Sinn eines Mythos entsteht demnach nicht allein in der ursprünglichen Überlieferung, sondern wird ständig im Zusammenspiel zwischen Text und Leser:in neu konstruiert. Diese Offenheit und Mehrdeutigkeit macht den Mythos zu einem flexiblen Instrument, das sich den veränderten kulturellen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen anpasst.

Diese Erklärungsmodelle vom Mythos im Zusammenhang mit der Übersetzung ins zeitgenössische Theater dienen in dieser Arbeit als grundlegende Annahmen oder Hypothesen. Die Darstellung der korinthischen Medea, um die es hier geht, ist immer abhängig von denen, die ihren mythologischen Stoff aufgreifen und wieder verarbeiten.

Medea-Mythos

Entwicklungsgeschichte des Medea-Mythos in Literatur

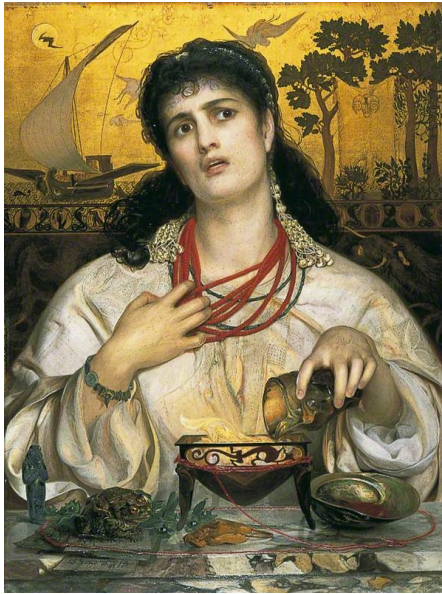


Abbildung 3 Medea von Frederick Sandys, 1868, Birmingham Museum & Art Gallery, Birmingham

Der Mythos von Medea, der Königstochter aus Kolchis, fasziniert und erschreckt die Menschen seit der Antike. In unzähligen literarischen und künstlerischen Adaptionen wurde die Figur der Medea immer wieder neu interpretiert und mit Bezug zu Barthes zum Spiegelbild der jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnisse und Normen. Der Ursprung des Medea-Mythos liegt in der griechischen Mythologie, und die bekanntesten, überlieferten Darstellungen stammen aus Werken von Dichtern wie Hesiod, Apollonios von Rhodos, und natürlich Euripides. In der Folge sollen einige der bekanntesten überlieferten Versionen der Medea in chronologischer Reihenfolge bis ins 21. Jahrhundert benannt werden.

Der Mythos von Medea taucht erstmals in der *Theogonie* des Hesiod um 700 v. Chr. auf, einem epischen Gedicht, das die Entstehung der Götter und der Welt beschreibt. Hier wird Medea als Tochter des Sonnengottes Helios und der Okeanide Perseis genannt. Diese frühe Quelle gibt jedoch nur begrenzte Informationen über Medeas Charakter und ihre spätere Rolle im Mythos.⁸³

Eine ausführlichere Darstellung von Medea findet sich in Apollonios von Rhodos epischer Dichtung *Argonautika*. Das Werk erzählt die Geschichte der Argonauten, die nach dem Goldenen Vlies suchen. Hier spielt Medea eine zentrale Rolle als Zauberin, die Jason bei seinen

⁸³ Vgl. Schumacher, Ernst: Medea – Frau im Elend. Eine mythische Figur behält durch Jahrtausende ihre tödliche Lebenskraft. IN: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Ausgabe 40. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag. März 1994.

Abenteuern unterstützt. Die *Argonautika* hebt Medeas Liebe zu Jason hervor, aber auch ihre Rolle bei der Ermordung ihres Bruders Apsyrtos.⁸⁴

Der römische Dichter Ovid verarbeitete den Mythos von Medea in seinen *Metamorphosen*. Hier wird Medeas Geschichte in einen breiteren mythologischen Kontext eingebettet, und Ovid betont die tragischen Elemente der Geschichte, insbesondere Medeas Rolle als Mutter, die ihre eigenen Kinder tötet.⁸⁵

Euripides' Tragödie *Medeia*, uraufgeführt 431 v. Chr. in Athen,⁸⁶ ist zweifellos eine der meistrezipierten Adaptionen und wird in diesem Kapitel noch eingehend behandelt. Euripides zeichnet Medea als eine Fremde, eine "Barbarin", die in der patriarchalischen Gesellschaft des antiken Griechenlands keine vollen Bürgerrechte in der Polis Korinth genießt.⁸⁷ Ihre Rache an Jason ist nicht nur ein Akt der persönlichen Vergeltung, sondern auch ein Protest gegen die Ungerechtigkeit und Unterdrückung, der sie als Frau und Ausländerin ausgesetzt ist. Psychoanalytiker des 20. Jahrhunderts wie Fritz Wittels, Edward Stern und Rita El Khayat formulierten aus dem Medea Mythos die Begriffe des Medea-Komplexes und des Medea-Syndroms, die jedoch von Psychiater Dr. Marneros Andreas in seinem Werk *Warum Ödipus keinen Ödipus-Komplex und Adonis keinen Schönheitswahn hatte* kritisch hinterfragt werden.⁸⁸

In der römischen Antike wandelte Seneca in seiner Tragödie *Medea* die Figur zur rachsüchtigen Furie, die aus Eifersucht und gekränkter Ehre zu grausamen Taten schreitet. Diese Interpretation prägte das negative Bild der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft für lange Zeit.⁸⁹

Im Feudalabsolutismus spiegelte Corneilles *Médée* (1635) das aristokratische Frauenbild wider. Die Figuren handeln unter dem Diktat der "Staatsvernunft", und Jasons Entscheidung, Medea zu verlassen, wird mit der Sicherung des Wohls seiner Kinder und der dynastischen Interessen begründet. Corneille führt zudem das Motiv der Instrumentalisierung der Kinder als Mittel der

⁸⁴ Vgl. Ebd.

⁸⁵ Vgl. Ebd.

⁸⁶ Vgl. Marneros, Andreas: *Warum Ödipus keinen Ödipus-Komplex und Adonis keinen Schönheitswahn hatte. Psychoanalyse und griechische Mythologie – eine Beziehungserklärung*. Bonn: Springer Verlag. 2018.

⁸⁷ Vgl. Euripides: *Medea*. Übersetzt von Paul Dräger. Stuttgart: Reclam Verlag. 2011.

⁸⁸ Vgl. Marneros, Andreas: Ebd.

⁸⁹ Vgl. Schumacher, Ernst: Ebd.

Rache ein, das in späteren Adaptionen immer wieder auftaucht. Er konzentrierte sich auf Konflikte zwischen Liebe und Pflicht und veränderte das Ende, indem er Medea ihre Kinder verschonen ließ. Dies spiegelte die moralischen Vorstellungen des französischen Klassizismus wider.⁹⁰

Im Sturm und Drang wurde Medea zum Sinnbild der leidenschaftlichen und rachsüchtigen Frau. Gotter betonte in seinem Monodrama *Medea* (1775) die emotionale Verzweiflung der Figur und inszenierte die Rache als ein Spektakel mit dramatischen Bühneneffekten. Klinger hingegen kritisierte in seinen Medea-Tragödien die Doppelmoral der griechischen Gesellschaft und stellte die "zivilisierten" Griechen den "edlen Wilden" gegenüber. In Klingers *Medea auf dem Kaukasos* (1790) versucht Medea sogar, ein Naturvolk zu "veredeln", scheitert jedoch und entsühnt sich schließlich durch ihren Tod.⁹¹

Das 19. Jahrhundert, geprägt vom bürgerlichen Realismus und der Romantik, tat sich schwer mit der extremen Leidenschaftlichkeit der Medea. Grillparzers Trilogie *Das Goldene Vlies* (1821), deren Hauptstück *Medea* ist, versuchte, den Mythos in ein christliches Läuterungsstück zu verwandeln, scheiterte jedoch an der Auflösung der fundamentalen Antinomie des Medea-Mythos. Grillparzer stellt Medea als eine komplexe Figur dar, die zwischen Liebe, Eifersucht und Rache zerrissen ist. Die Tragödie erforscht die moralischen und emotionalen Konflikte der Charaktere, wobei Medea als Figur in der Rezeption als Abschreckungsmittel übermäßiger Leidenschaften und Gefühlszustände dient.⁹²

Im frühen 20. Jahrhundert wurde der Medea-Mythos in den Kontext von Krieg, Kolonialismus und Rassismus gestellt. Jahnns Tragödie *Medea* (1920) betont die Andersartigkeit Medeas als "Negerin"⁹³ und prangert die Heuchelei und Doppelmoral der griechischen Gesellschaft an. In Andersons *Medea* (1933) steht der Rassismus in den USA im Mittelpunkt der Handlung.⁹⁴

⁹⁰ Vgl. Ebd.

⁹¹ Vgl. Ebd.

⁹² Vgl. Ebd.

⁹³ Das Wort wird hier explizit als Störfaktor so belassen, um zu betonen, dass es sich hierbei um ein Schimpfwort handelt, das seit seiner Entstehung abwertend und beleidigend verwendet wird. Siehe: [Salzburg Museum: Sammlung-Online](#), Zugriff: 14.9.2025.

⁹⁴ Vgl. Ebd.

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzten sich Adaptionen des Medea-Mythos mit den existenziellen Fragen von Liebe, Verrat und Identität auseinander. Jeffers' *Medea* (1946) zeichnet das Bild einer verzweiferten Frau, die in der Fremde keine Heimat findet. Anouilh fokussiert in seiner *Medea* (1946) auf die unbedingte Selbstverwirklichung der Figur jenseits von Gut und Böse. In Müllers *Medeamaterial* (1982) wird Medea zum Opfer der patriarchalen Gesellschaftsordnung und zur Protagonistin eines radikalen Feminismus.⁹⁵

In der feministischen Bewegung wurde Medea schließlich rehabilitiert und zum Symbol weiblicher Stärke und des Kampfes gegen männliche Unterdrückung. Liebermanns Oper *Freispruch für Medea* (1991) interpretiert den Mythos als Kritik am "Macho-Verhalten" und stellt Medea als Opfer männlicher Gewalt dar.⁹⁶ Die deutsche Schriftstellerin Christa Wolf veröffentlichte 1996 den Roman *Medea: Stimmen*. Wolf nimmt eine feministische Perspektive ein und gibt Medea eine eigene Stimme, um ihre Motivationen und Gedanken zu präsentieren. Diese modernisierte Version betont die sozialen und politischen Dimensionen des Mythos.⁹⁷ Auf diese Version wird im Zuge der weiterführenden Analyse noch genauer eingegangen.

Im 21. Jahrhundert fand der Medea-Mythos auch Eingang in die moderne Popkultur und zeitgenössische Dramatik. Simon Stones *Medea* feierte 2014 seine Weltpremiere beim *Internationaal Theater Amsterdam*. Sein Stück kombiniert eine wahre Geschichte⁹⁸ aus den USA mit dem Medea-Mythos nach Euripides.⁹⁹

Insgesamt zeigt die Rezeption des Medea-Mythos, wie sehr die Figur und ihre Taten im Laufe der Jahrhunderte zum Spiegelbild gesellschaftlicher Verhältnisse und Normen wurden. Medeas Geschichte bleibt relevant, da sie die Themen wie Liebe, Verrat, Rache, aber auch die Stellung der Frau in der Gesellschaft anspricht, die bis heute aktuell sind. Die vielfältigen

⁹⁵ Vgl. Ebd.

⁹⁶ Vgl. Ebd.

⁹⁷ Vgl. Lütkekaus, Ludger: *Mythos Medea. Texte von Euripides bis Christa Wolf*. Stuttgart: Reclam Taschenbuch. 2007.

⁹⁸ Banks, Carolyn: The unspeakable crimes of Debora Green, Modern Medea. IN: Washington Post. March 1998. URL: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1998/03/12/the-unspeakable-crimes-of-debora-green-modern-medea/1bbbcd2d-b48c-4465-90b2-6b7d99f0563d/>, Zugriff 10.10.2025.

⁹⁹ Vgl. Stone, Simon nach Euripides: *Medea*. IN: Burgtheater Wien. <https://nachtkritik.de/nachtkritiken/oesterreich/wien-niederoesterreich/wien/burgtheater-wien/medea-simon-stones-ueberschreibung-des-stoffes-von-euripides-am-burgtheater-wien>, Zugriff: 20.1.2025.

Interpretationen des Mythos eröffnen immer wieder neue Perspektiven auf die Komplexität der menschlichen Natur und die Herausforderungen zwischenmenschlicher Beziehungen.

Die oben angeführte Entwicklung des Medea-Mythos zeigt, wie die Geschichte im Laufe der Jahrhunderte weiterentwickelt, neu interpretiert und von verschiedenen kulturellen Strömungen geprägt wurde. Die verschiedenen Interpretationen von Medea über die Jahrhunderte verdeutlichen, wie zeitlos gültig der Mythos ist. Von den klassischen Tragödien bis zu zeitgenössischen Bearbeitungen spiegeln die künstlerischen Werke die Wandlungen in kulturellen Werten, sozialen Normen und literarischen Trends wider. Der Medea-Mythos bleibt somit eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration für Generationen von Künstler:innen und Denker:innen. Die in dieser Arbeit behandelten Inszenierungen befassen sich mit der euripideischen Medea und der Medea von Christa Wolf, weshalb diese beiden Werke in der Folge näher beleuchtet werden.

Euripides und sein Einfluss auf die antike griechische Tragödie

Euripides, einer der bedeutendsten Dramatiker des antiken Griechenlands, lebte im 5. Jahrhundert v. Chr. Seine Werke haben die griechische Tragödie nachhaltig geprägt und einen tiefgreifenden Einfluss auf die Entwicklung des Theaters ausgeübt.

Geboren wurde er zwischen 485 und 480 v. Chr. in Salamis und verbrachte den Großteil seines Lebens in Athen. Er war Zeitgenosse von Sophokles und Aischylos, den anderen großen Tragödiendichtern seiner Ära. In einer Zeit politischer und sozialer Umwälzungen in Griechenland erlebte Euripides den Peloponnesischen Krieg und den Untergang der attischen Demokratie.¹⁰⁰ Über seine Biographie ist außerhalb seiner theatralen Karriere wenig bekannt, weshalb sich dieses Kapitel mehr auf seine Werkschaffung und seinen Zugang zum Geschichtenerzählen konzentriert.

„It was amid this fanfare of competitive and celebratory events that the plays of Euripides were performed. It is true that we do not have the full picture when it comes to the staging, costume

¹⁰⁰ Vgl. Torrance, Isabelle: Euripides. London/New York: I.B. Tauris & Co. Ltd. 2019.

design or music that accompanied the productions. (...) Nevertheless, many exciting details can be extrapolated from the plays, and several scholars have brought fresh insights to our understanding of visual and aural elements in Euripides' oeuvre. Mary Stieber has shown, in an important study, how his work is saturated with language of craft and the visual arts. Rosie Wyles' work on costume in Greek tragedy enables us to say more about the dynamics of costuming in Euripides. Eric Csapo and Armand D'Angour have contextualized, brilliantly, what we can say about the music of Euripides drama."¹⁰¹

Euripides' dramatischer Stil war im Vergleich zu seinen Zeitgenossen innovativ und provokativ. Er experimentierte mit konventionellen Formen der Tragödie und brach mit traditionellen Darstellungen der Götter. In seinen Werken setzte er vermehrt auf psychologische Charakterzeichnungen und thematisierte menschliche Schwächen und Leidenschaften. Euripides war bekannt für seine Verwendung von Dialogen, die realistischere und komplexe Charaktere hervorbrachten. Er drang tief in die Psyche seiner Figuren ein, um deren innere Konflikte und Motivationen auszuloten. Seine Held:innen sind keine idealisierten Gestalten, sondern komplexe Individuen mit Stärken und Schwächen, die von Leidenschaften, Zweifeln und inneren Widersprüchen geplagt werden. Dabei sind seine Figuren oft Opfer ihrer eigenen Begierden und emotionalen Verstrickungen. Sie ringen mit moralischen Dilemmata und treffen Entscheidungen, die tragische Konsequenzen nach sich ziehen.¹⁰²

Durch die psychologische Tiefe seiner Figuren gelang es Euripides, die menschliche Natur in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit darzustellen und die Tragik des menschlichen Daseins auf eindringliche Weise zu verdeutlichen. Er scheute sich nicht, gesellschaftliche Missstände und Ungerechtigkeiten anzuprangern. In seinen Stücken hinterfragte er traditionelle Mythen und religiöse Überzeugungen und kritisierte die herrschenden Moralvorstellungen und politischen Strukturen seiner Zeit.

In der Folge sollen einige seiner innovativen stilistischen Neuerungen in der griechischen Tragödie aufgelistet werden, die ihren dramaturgischen Aufbau und ihre ästhetische Wirkung veränderten:

¹⁰¹ Ebd. S. 28.

¹⁰² Vgl. Ebd.

Prolog: Er verwendete häufig einen Prolog, in dem eine Figur die Vorgeschichte der Handlung erzählt und so dem Zuschauer wichtige Informationen vermittelt.¹⁰³

Deus ex machina: Um den Handlungsverlauf zu beeinflussen oder einen unauflösbaren Konflikt zu lösen, griff Euripides gelegentlich auf den *Deus ex machina* zurück, das Eingreifen einer Gottheit in das menschliche Geschehen.¹⁰⁴

Sprache und Stil: Seine Sprache ist realistischer und lebendiger als die seiner Vorgänger. Er verwendete umgangssprachliche Elemente und scheute sich nicht vor derben Ausdrücken.¹⁰⁵

Chor: Die Rolle des Chors, der in den Tragödien des Aischylos und Sophokles noch eine zentrale Bedeutung hatte, wurde bei Euripides reduziert. Der Chor kommentiert zwar noch immer das Geschehen, tritt aber weniger aktiv in die Handlung ein.¹⁰⁶

Euripides' Einfluss auf die Entwicklung der Tragödie war immens. Seine psychologische Tiefe, seine gesellschaftliche Kritik und seine stilistischen Neuerungen prägten die griechische Dramatik und wirkten bis in die römische Literatur und die europäische Theatertradition hinein. Bis heute dienen seine Werke als Vorbild und Inspirationsquelle für Dramatiker und Regisseure weltweit.¹⁰⁷

Euripides' Medea

Euripides' Tragödie "Medea", uraufgeführt 431 v. Chr. in Athen¹⁰⁸, erzählt die Geschichte der Königstochter aus Kolchis, die für ihren geliebten Ehemann Jason alles aufgibt, nur um von ihm für eine andere Frau, der korinthischen Königstochter Kreusa, verlassen zu werden. Von ihrem Ehemann Jason und dem korinthischen König Kreon in die Enge getrieben, bringt Medea die Königstochter Kreusa, König Kreon und ihre eigenen Kinder um, bevor sie auf Helios

¹⁰³ Vgl. Ebd.

¹⁰⁴ Vgl. Ebd.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd.

¹⁰⁷ Vgl. Ebd.

¹⁰⁸ Vgl. Schumacher, Ernst: Ebda.

Wagen mit den Leichen ihrer Kinder wegfliet.¹⁰⁹ Diese Taten machen Medea zur Verkörperung des Udenkbaren. Wie weiter oben bereits angeführt erwirbt sich Medea dadurch einige Aspekte eines *reproductive demons*, womit sie ihre Menschlichkeit einbüßt. Euripides' Werk ist jedoch weit mehr als ein blutiges Rachestück. Es ist eine tiefgründige Analyse von Liebe und Hass, Verrat und Rache, aber auch von Weiblichkeit, gesellschaftlichen Normen und der Ausgrenzung des Fremden.

Positionierung Medea als Frau

Medea verkörpert eine Frau, die zwischen den traditionellen Erwartungen an Weiblichkeit in der Polis Korinth und ihrem eigenen Bedürfnis nach Selbstbestimmung gefangen ist. Ihre Liebe zu Jason ist in Euripides' Version bedingungslos und treibt sie zu extremen Taten: Sie verrät ihre Familie, tötet ihren Bruder und flieht mit Jason in eine fremde Welt. In dieser Hingabe, in der Aufgabe der eigenen Heimat und der Familie, zeigt sich eine traditionelle Form von Weiblichkeit: Medea opfert sich für den Mann, den sie liebt, und erwartet dafür Schutz und Anerkennung.¹¹⁰ Doch Jasons Verrat zerstört diese Illusion von weiblicher Erfüllung durch die Liebe. Er lässt Medea zurück und wendet sich Kreusa zu, der Tochter des Königs Kreon, um so seine eigene Macht und seinen Status zu sichern. Medea wird ihrer Rolle als liebende und hingebungsvolle Frau beraubt und sieht sich mit dem Verlust ihrer Identität und ihrer Zukunft konfrontiert.¹¹¹

„Wie immer ihre beschriebenen Untaten in Korinth gewesen sein mochten: Sie können nicht allein aus verletztem Frauenstolz, aus Eifersucht und, reziprok dazu, aus elementarem Haß [sic.] auf den wortbrüchigen Gemahl erklärt werden; sie müssen vielmehr auch und gerade aus der hoffnungslos gewordenen Lage der Asylantin gesehen werden, die nach einer Ausweisung mit nichts als Verfolgung und Strafe für Verbrechen zu rechnen hat, die sie für den und die Griechen begangen hat. Ohnmächtig, recht- und schutzlos, wie sie geworden ist, verbleibt ihr nur blutige Rache: ein Selbsthelfertum, das sie vollends vernichten muß, wenn ihr nicht die Götter helfen.“¹¹²

¹⁰⁹ Vgl. Euripides: Ebda.

¹¹⁰ Vgl. Schumacher, Ernst: Ebda.

¹¹¹ Vgl. Ebd.

¹¹² Ebd. S. 9.

Die Rache, zu der Medea schließlich greift, ist ein Aufbegehren gegen diese erfahrene Demütigung und den Verrat an ihrem Bild von Weiblichkeit. Sie weigert sich, die passive Rolle des Opfers einzunehmen und kämpft mit allen Mitteln um ihre Würde und Anerkennung. In ihrer Rache zeigt sich eine Stärke und Entschlossenheit, die über die Grenzen traditioneller Weiblichkeit hinausgeht.¹¹³

Euripides' Darstellung von Medea können diesbezüglich fast schon feministische Aspekte abgewonnen werden, da sie die gesellschaftlichen Normen und Erwartungen für Frauen in der antiken griechischen Gesellschaft in Frage stellt und die Unterdrückung der Frauen thematisiert. Medea weigert sich, eine passive Rolle einzunehmen und den Entscheidungen der Männer in ihrem Leben bedingungslos zu folgen. Sie zeigt einen starken Willen und eine autonome Persönlichkeit, indem sie aktiv handelt und ihre eigenen Entscheidungen trifft.

Das Drama stellt die patriarchale Ordnung infrage, in der Frauen als Besitz betrachtet und von den Entscheidungen und Kontrollen der Männer abhängig sind. Medea weigert sich, auf Jasons Wünsche zu reagieren und wird stattdessen zu einer rebellischen Figur, die sich gegen die Unterdrückung erhebt. Euripides gibt Medea eine starke Stimme, um ihre Gedanken, Gefühle und Argumente auszudrücken. Durch ihre Monologe und Dialoge gibt er ihr Raum, ihre Sichtweise zu präsentieren und die Diskriminierung, die sie als Frau erfährt, zu thematisieren.¹¹⁴

Medea spricht über die Opfer, die Frauen in der Ehe und im sozialen Leben bringen, und sie beklagt die Missachtung, die ihnen widerfährt. Sie thematisiert die emotionale und physische Gewalt, die Frauen erleiden, und drückt ihre Empörung darüber aus. Medea wird insgesamt als intelligente und mächtige Figur dargestellt, die über Magie und Wissen verfügt. Sie nutzt ihre Fähigkeiten, um ihre Ziele zu erreichen und ihre Rache zu vollenden. Dadurch wird ihr Charakter als starke und eigenständige Frau hervorgehoben.¹¹⁵

¹¹³ Vgl. Ebd.

¹¹⁴ Vgl. Euripides: Ebda.

¹¹⁵ Vgl. Euripides: Ebda.

Kindsmord – Verlust der Weiblichkeit

Medeas Kindsmord dient als Instrument für den Verlust der Weiblichkeit. Ohne Weiblichkeit ist Medea schwerlich noch als menschliches Wesen erkennbar, ihr wird dadurch auch ihre Menschlichkeit aberkannt. In der antiken griechischen Gesellschaft wurden Frauen oft mit Mutterschaft, Fürsorge und Opferbereitschaft in Verbindung gebracht. Medea bricht mit diesen Konventionen, indem sie ihre eigenen Kinder tötet. Indem Medea ihre Kinder ermordet, stellt sie die Idee der Mutterliebe und des mütterlichen Instinkts in Frage. Sie bricht mit der konventionellen Rolle der Frau als Hüterin des Lebens und der Familie. Durch ihre Handlung verstößt Medea gegen eine der fundamentalen Erwartungen der Gesellschaft an Frauen und bringt ihre eigene Weiblichkeit in einen extremen Konflikt.

Dieser Akt des Kindsmords kann als eine radikale Rebellion gegen die ihr auferlegten Rollen und Erwartungen interpretiert werden. Medea wählt einen drastischen Weg, um ihre Unabhängigkeit und Macht zu behaupten und sich von den Fesseln der weiblichen Unterordnung zu befreien. Indem sie ihre Kinder tötet, entzieht sie sich auch dem traditionellen Mutterschaftsideal und stellt ihre eigene individuelle Identität und Autonomie über ihre weibliche Rolle.

Der Mord an ihren eigenen Kindern ist der Höhepunkt von Medeas Rache und zugleich der radikalste Bruch mit den Normen der Weiblichkeit. Indem sie ihre Kinder tötet, zerstört sie das, was traditionell als der Inbegriff weiblicher Identität gilt: die Rolle der Mutter. Medeas Tat ist ein Akt der Verzweiflung, aber auch der ultimativen Rache. Sie trifft Jason an seinem empfindlichsten Punkt, indem sie ihm das nimmt, was ihm am wichtigsten ist: seine Nachkommen und damit seine Zukunft. Durch den Kindesmord übertritt Medea alle Grenzen der Moral und der Menschlichkeit. Sie wird zur "Barbarin", zur Furie, die sich jeder gesellschaftlichen Ordnung entzieht.

Inszenierung als Hexe, Dämonin und „Barbarin“

Medeas Status als Außenseiterin ist ein zentrales Element des Mythos. Sie stammt aus Kolchis, einem Land am Rande der bekannten Welt, das von den Griechen als "barbarisch" bezeichnet wird. Schon in ihrer Herkunft liegt die Wurzel ihrer Tragödie: Sie ist die Fremde, die niemals wirklich zur griechischen Gemeinschaft gehören kann. In einem ihrer ersten Monologe in Euripides' Version kommt ihre Verzweiflung als fremde Frau ohne Bürgerrechte gut hervor:

„Von allem was beseelt ist und Vernunft besitzt – wir Frauen sind das mühsamste Gewächs. Die wir zuerst durch Übermaß an Geld den Mann uns kaufen und als Herrn des Leibs empfangen müssen; schmerzhafter als (jenes) Übel ist ja dieses Übel noch. Und hierin liegt der größte Kampf, ob einen übeln du empfängst, ob einen brauchbaren; denn Scheidung bringt nicht guten Ruf den Frauen, und nicht ist es möglich, abzulehnen einen Mann. Sobald zu neuem Wohnort und Gesetzen sie gekommen ist, muss sie Prophetin sein, da sie es nicht gelernt hat von zu Haus, wie sie am besten mit dem Bettgenossen Umgang haben wird. Und wenn, nachdem wir das mit Mühe gut zustand [sic.] gebracht, der Mann mit uns zusammenwohnt und nicht mit Widerwillen das Joch erträgt, so ist beneidenswert die Zeit; wenn aber nicht, tut Sterben not. Jedoch der Mann, wenn er daheim sich beim Zusammensein belastet fühlt, geht weg nach draußen und befreut sein Herz von Überdruß [sic.], (sei's dass er einem Freund, sei's einem Alterskameraden er sich zugewandt.) Für uns jedoch besteht der Zwang, auf eine einzige Seele nur zu blicken. Man sagt von uns, dass wir gefahrlos unsre Existenz zu Haus verleben, diese aber kämpfen mit dem Speer – jedoch ganz übel denkt man! Dreimal nämlich möchte ich an den Schild mich lieber stellen als gebären nur ein einzig Mal. Denn nicht erstreckt dieselbe Rede sich auf dich wie auch auf mich: Du hast ja diese Bürgerschaft und eines Vaters Haus sowie des Lebens Nießnutz und mit Freunden den Verkehr, doch ich bin einsam, ohne Bürgerschaft und werd behandelt frevlerisch vom Manne, aus Barbarenland geraubt, nicht Mutter, nicht Geschwister, nicht Verwandte, um auszuwechseln dieses Unglück Ankerplatz, besitze ich.“¹¹⁶

Diese Andersartigkeit wird immer wieder betont: Medea ist die "Barbarin", die Zauberin, die mit magischen Kräften ausgestattet ist und die Gesetze der Natur verbiegt. Ihr Handeln wird von den Griechen als irrational, wild und unkontrollierbar interpretiert. Medeas Ausgrenzung als "Barbarin" spiegelt die Xenophobie der antiken griechischen Gesellschaft wider und die Angst vor dem Fremden und Unbekannten. In ihrer Person treffen die Gegensätze von griechischer Zivilisation und "barbarischer" Wildheit aufeinander, was zu einem unaufhaltsamen Konflikt führt, der in der Katastrophe endet, wie Schumacher betont:¹¹⁷

„Bis in die heutige Zeit von unglaublicher Scharfsichtigkeit geblieben ist jedoch Auffassung und Darstellung von Medeia nicht nur als Frau, die sich in ihrem Liebesgefühl verraten, in ihrem Stolz gekränkt fühlt, ihrer Kinder beraubt sieht, sondern als einer Heimatlosen, für die es keine Rückkehr geben kann, als einer „Barbarin“, die keine Bürgerrechte genießt, als Asylantin der nun Abschiebung ins Ausland, also ins Elend droht.“¹¹⁸

¹¹⁶ Euripides: S. 16ff.

¹¹⁷ Vgl. Schumacher, Ernst: Ebda.

¹¹⁸ Ebd. S. 11.

Euripides' Medea wurde im Laufe der Geschichte auf verschiedenen Theaterbühnen, Opern und in unterschiedlichen Filmen auf der ganzen Welt inszeniert, wobei ihre Darstellung als Hexe, Dämonin und „Barbarin“ auf unterschiedliche Weisen interpretiert wurde. Hier sind einige Beispiele bekannter Film- und Theaterinszenierungen, die sich auf Euripides als Vorlage beziehen:

1. Maria Callas in der Rolle der Medea in der gleichnamigen Oper *Médée* von Luigi Cherubini, die von Luchino Visconti 1953 inszeniert wurde: In dieser Inszenierung am Teatro alla Scala in Mailand wurde Medea von der berühmten Opernsängerin Maria Callas dargestellt. Dabei wurde vor allem die dämonische Seite von Medea hervorgehoben.¹¹⁹
2. Film-Inszenierung von Pier Paolo Pasolini (1969): Der italienische Filmregisseur Pier Paolo Pasolini brachte seine Version von Medea auf die Leinwand. In seinem Film betonte er die „Barbarinnen-Seite“ von Medea, indem er ihren Charakter als fremdartig, wild und exotisch darstellte. Pasolini verwendete auch mythologische Elemente, um die magischen Aspekte von Medea zu unterstreichen.¹²⁰
3. Inszenierung von Simon Stone (2014): Der australische Regisseur Simon Stone schuf eine zeitgenössische Neuinterpretation von Medea am Barbican Theatre in London. In seiner Inszenierung betonte er Medeas „Barbarin-Seite“, indem er sie als eine Immigrantin darstellte, die in einer modernen westlichen Gesellschaft fremd ist. Diese Inszenierung thematisierte auch Themen wie Mütterlichkeit, Rache und die Rolle der Frau.¹²¹

Kreusa als Vorbild für ideale Weiblichkeit

Kreusa, die Tochter des Königs Kreon, verkörpert in Euripides' Stück das Idealbild der griechischen Frau. Sie ist jung, schön, wohlhabend und von hoher Abstammung. Sie repräsentiert alles, was Medea als "Barbarin" in der Polis Korinth verwehrt bleibt. Die Gegenüberstellung von Medea und Kreusa verdeutlicht die Ungleichheit der beiden Frauen und

¹¹⁹ Vgl. Theatermuseum: Maria Callas. Die Kunst der Selbstinszenierung. URL: <https://www.theatermuseum.at/vor-dem-vorhang/ausstellungen/maria-callas/>, Zugriff: 31.1.2025.

¹²⁰ Vgl. Pasolini, Pier Paolo: Medea. 1969.

¹²¹ Vgl. Simon Stone: Ebda.

die gesellschaftlichen Normen, die Medea ausschließen und in die Verzweiflung treiben. Wie weiter oben bereits herausgearbeitet beschreibt Elke Hartmann das ideale Frauenbild in der attischen Gesellschaft als passiv, schweigsam und vorwiegend im *oikos* verbleibend.¹²² All diese Attribute können Kreusa zugeschrieben werden. In Euripides' Version kommt Kreusa nie selbst zu Wort, wodurch sie ultimativ passiv und symbolisch wirkt.

Durch die Wahl Kreusas über Medea demonstriert Jason außerdem die Macht der griechischen Stadt-Staaten-Kultur und die Ablehnung des Fremden. Medea wirft dies Jason auch vor: „Nicht dieses hielt zurück dich; sondern ein barbarisch Ehelager im Greisenalter drohte dir nicht ruhmvoll anzugehn.“¹²³ Medea wird als "Barbarin" zurückgewiesen und ihrer letzten Hoffnung auf ein Leben in der griechischen Gesellschaft beraubt. Kreusa wird als gehorsame und pflichtbewusste Frau dargestellt. Sie akzeptiert die Entscheidungen ihres Vaters und ist bereit, den Heiratsvorschlag von Jason anzunehmen. Diese Haltung kann als vorbildlich für die damalige Vorstellung von weiblicher Unterordnung und Anpassung betrachtet werden.¹²⁴ Dadurch repräsentiert sie eine traditionelle Auffassung von weiblicher Rolle und Loyalität gegenüber der Familie.¹²⁵

Die Figur der Königstochter Kreusa wird oft als Gegensatz zu Medea verwendet, um die negativen Aspekte ihrer rebellischen Natur und ihren Bruch mit den sozialen Normen zu betonen. Die symbolisch antagonistische Funktion der Figur Kreusa wird ebenfalls in der folgenden Analyse untersucht.

¹²² Vgl. Hartmann, Elke: Ebda.

¹²³ Euripides: S. 33.

¹²⁴ Vgl. Hartmann, Elke: Ebda.

¹²⁵ Vgl. Ebd.

Christa Wolf



Abbildung 4 Christa Wolf, 1999, Foto: Andersen Ulf/Getty Images

„Wir sprechen einen Namen aus und treten, da die Wände durchlässig sind, in ihre Zeit ein, erwünschte Begegnung, ohne zu zögern erwidert sie aus der Zeittiefe heraus unseren Blick. (...) Wir haben sie auf den Weg geschickt, aus der Tiefe der Zeit kommt sie uns entgegen, wir lassen uns zurückfallen, vorbei an den Zeitaltern, die, so scheint es, nicht so deutlich zu uns sprechen wie das ihre. Irgendwann müssen wir uns begegnen.“
– Christa Wolf als Erzählerin in *Medea. Stimmen*.¹²⁶

Christa Wolf war eine der bedeutendsten deutschen DDR-Schriftstellerinnen des 20. Jahrhunderts. Ihr Werk zeichnet sich durch eine tiefgehende Auseinandersetzung mit politischen, historischen und geschlechtsspezifischen Fragen aus. Als intellektuelle Stimme der DDR und später als kritische Chronistin deutscher Identität nach der Wiedervereinigung hat Wolf stets die gesellschaftliche Rolle der Frau in ihren Schriften reflektiert. Dies spiegelt sich vor allem in ihren Werken *Kassandra*¹²⁷ (1983) und *Medea. Stimmen*¹²⁸ (1996) wider.

Geboren 1929 in Landsberg an der Warthe (heute Polen), erlebte Christa Wolf als Jugendliche die Schrecken des Zweiten Weltkriegs. Ihre Erfahrungen von Flucht und Vertreibung prägten ihr späteres Schreiben und ihre kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Umbrüchen.¹²⁹ In der DDR wurde sie zunächst eine überzeugte Sozialistin, erkannte aber zunehmend die Widersprüche zwischen dem Anspruch auf Gleichberechtigung und der realen Stellung der Frauen in der Gesellschaft.¹³⁰

¹²⁶ Wolf, Christa: *Medea. Stimmen*. Frankfurt am Main: 9. Auflage. 2015. S. 9.

¹²⁷ Vgl. Wolf, Christa: *Kassandra*.

¹²⁸ Vgl. Wolf, Christa: *Medea. Stimmen*.

¹²⁹ Vgl. Magenau, Jörg: *Christa Wolf. Eine Biographie*. Berlin: Kindler Verlag. 2002.

¹³⁰ Vgl. Ebd.

Schon in ihren frühen Werken, insbesondere *Der geteilte Himmel*,¹³¹ stellte Wolf Fragen nach der Rolle der Frau in Staat und Gesellschaft. Die Protagonistin Rita muss sich zwischen ihrer individuellen Entwicklung und der politischen Realität der DDR entscheiden.¹³² Damit problematisiert Wolf das Spannungsverhältnis zwischen persönlicher Freiheit und sozialer Verantwortung – ein zentrales Thema feministischer Literatur.¹³³

Neben ihrer literarischen Tätigkeit engagierte sich Christa Wolf aktiv in feministischen und gesellschaftspolitischen Debatten. Sie war eine der wenigen DDR-Autorinnen, die explizit über die strukturelle Benachteiligung von Frauen sprach und mehr weibliche Stimmen im kulturellen Diskurs forderte.¹³⁴ „Christa Wolf begann die Orestie des Aischylos zu lesen. Sofort war sie gefangen von der Figur der Cassandra, die ihr wie eine Wahlverwandte erschien: die Seherin, der niemand glaubt. Die Spezialistin für Untergänge. (...) Im Leiden kannte sie (Anm. Christa Wolf) sich aus. Doch sie hatte sich entschieden, die Ursache ihres Unglücks nicht allein im misslingenden Sozialismus der DDR zu suchen, sondern auf höherer Ebene: in den patriarchalen Strukturen der Moderne.“¹³⁵ Auch nach der deutschen Wiedervereinigung kritisierte sie den Umgang mit ostdeutschen Frauen in der neuen Bundesrepublik und thematisierte deren Erfahrungen von Disqualifizierung und Identitätsverlust. 1992 wanderte Wolf für einige Zeit ohne Ehemann Gerhard Wolf nach Santa Monica in Kalifornien aus, wo sie ein neunmonatiges Stipendium antrat, im Zuge dessen sie auch an *Medea. Stimmen* zu arbeiten begann.¹³⁶

„Christa Wolf musste sich also alleine zurechtfinden, und vielleicht verstärkte die Trennung das Gefühl des Fremdseins. Für die Arbeit an „Medea“ war das keine unwichtige Übung. Nun fiel es ihr leichter, sich in die Situation der Kolcherin im fremden Korinth hineinzufühlen. Kolchis, östlicher Rand der Welt des Altertums, ist in Christa Wolfs Medea-Variante eine verknöcherte, korrupte Gesellschaft. Medea, die die Wahrheit nicht verschweigt, wird dort nicht länger geduldet und geht deshalb mit Jason ins westliche Korinth. Dort aber fällt sie als Fremde in Ungnade und wird des Mordes an ihren Kindern angeklagt. Im Osten Dissidentin, im Westen als Barbarin verachtete Repräsentantin ihres Herkunftslandes.“¹³⁷

¹³¹ Wolf, Christa: *Der geteilte Himmel*. Erzählung. München: Luchterhand. 1999.

¹³² Vgl. Ebd.

¹³³ Magenau, Jörg: Ebda.

¹³⁴ Vgl. Ebd.

¹³⁵ Ebd.: Seite 328.

¹³⁶ Vgl. Ebd.

¹³⁷ Ebd. S. 421f.

Trotz gelegentlicher Kritik an ihrer Nähe zum DDR-Regime bleibt Wolf eine zentrale Figur der feministischen Literatur- und Ideengeschichte des 20. Jahrhunderts. Ihr Werk fordert zur Reflexion über die Rolle der Frau in Geschichte und Gesellschaft auf und bleibt auch heute hochaktuell.¹³⁸

Wolfs Umgang mit dem Mythos Medea

In Christa Wolfs Version des Mythos steht Medea im Mittelpunkt und wird als starke, selbstbewusste Frau dargestellt. Das Werk beleuchtet ihre Perspektive und gibt Einblicke in ihre Gedanken und Gefühle.

Der Roman *Medea. Stimmen* besteht aus elf Kapiteln, die jeweils als Monolog einer einzelnen Figur gestaltet sind. Jede Figur erhält ihre eigene Stimme und berichtet rückblickend über die Ereignisse in Korinth, über Medeas Ankunft, ihre Rolle in der Gemeinschaft und über die dramatischen Entwicklungen, die schließlich zu ihrer Verbannung führen. Der Aufbau des Werkes kann wie folgt beschrieben werden:

1. Einleitung: Der Roman beginnt mit einem kurzen Teil, in dem Christa Wolf ihre Motivation und Herangehensweise an die Geschichte von Medea erklärt. Sie beschreibt ihre Recherche und ihre Entscheidung, den Mythos aus Medeas Perspektive zu erzählen.¹³⁹
2. Nach der kurzen Einleitung beginnt die Abfolge der Monologe. Die Figuren berichten wie im Zeugenstand über die Begebenheiten und ihre Haltungen gegenüber Medea. Folgende Figuren kommen zu Wort:¹⁴⁰
 - Medea
 - Jason
 - Agamedea: Kolcherin. Vormalige Medeas Schülerin
 - Akamas: Korinther. Oberster Astronom von König Kreon

¹³⁸ Vgl. Ebd.

¹³⁹ Vgl. Wolf, Christa: *Medea. Stimmen*. Frankfurt am Main: 9. Auflage. 2015.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd.

- Leukon: Korinther. Zweiter Astronom
- Glauke: Korintherin. Tochter von König Kreon und Königin Merope

Christa Wolf verwendet eine experimentelle Erzähltechnik, in der sie verschiedene literarische Formen, wie Prosa, Poesie und Drama, kombiniert. Der Roman enthält auch Reflexionen über den Schreibprozess selbst und die Interpretation von Geschichte. Der Aufbau des Romans ermöglicht es Christa Wolf, verschiedene Aspekte von Medeas Geschichte zu erforschen und eine komplexe Darstellung der Figur zu schaffen, die über den traditionellen Mythos hinausgeht.¹⁴¹

„Zu den Voraussetzungen von Christa Wolfs Roman gehört wesentlich die Annahme eines ursprünglich von matriarchalischen Vorstellungen geprägten Mythos in einer mündlichen Kultur und der Verdacht seiner Deformation im Verlauf seines Eintrags in das Archiv des kulturellen Wissens. (...) Tatsächlich findet sich noch gegen Ende des 8. Jh. v. Chr. etwa in den Korinthiska des Korinther Autors Eumelos die Darstellung einer Medea, die ihre Kinder im Hera-Tempel zu Korinth zu verbergen versucht, um ihnen zur Unsterblichkeit zu verhelfen.“¹⁴²

Christa Wolf durchbricht die vielen „variierenden Wiederholungen“¹⁴³ der Medea seit Euripides und hält sich dennoch an die historischen und geographischen Rahmenbedingungen des Mythos. Damit steht Wolfs Medea in einer neuen Tradition mit den Autorinnen Ursula Haas, Helga Novak und Dagmar Nick, die einen „Freispruch“ für Medea fordern.¹⁴⁴

Positionierung Medea als weibliche Figur und Themenschwerpunkte

Christa Wolfs Interpretation von Medea ist stark von feministischen Ideen geprägt. In ihrem Werk stellt sie Medea als eine komplexe und widersprüchliche Figur dar, die von den männlich dominierten Strukturen ihrer Zeit unterdrückt wird. Wolf beleuchtet Medeas Hintergrund als Fremde und hebt ihre Position als Außenseiterin in der griechischen Gesellschaft hervor. Sie konzentriert sich auf Medeas innere Konflikte, ihre Gefühle der Entfremdung und den Druck,

¹⁴¹ Vgl. Scheffel, Michael: Vom Mythos gezeichnet. Medea zwischen ‚Sexus‘ und ‚Gender‘ bei Euripides und Christa Wolf. IN: Gaál-Baróti, Marta; Bassola, Péter (Hrsg.): „Millionen Welten“ Festschrift für Árpád Bernáth zum 60. Geburtstag. Budapest/Szeged: Grimm Verlag Szeged. 2001.

¹⁴² Ebd. S. 369.

¹⁴³ Ebd. S. 369.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd.

den sie als Frau und Mutter erfährt. Dabei weicht Wolf deutlich von der traditionellen Darstellung ab, in der Medea als Kindsmörderin und rachsüchtige Furie gezeichnet wird. Stattdessen präsentiert Wolf Medea als eine Opfergestalt, die durch patriarchale Strukturen verleumdet und in einen Mythos gezwungen wird.¹⁴⁵ In Wolfs Version ist Medea eine starke und selbstbewusste Frau, die sich ihrer weiblichen Identität und ihrer Selbstwirksamkeit bewusst ist.¹⁴⁶ Diese Darstellung steht im Gegensatz zu ihrer Figur der Cassandra, die durch ihre "Sprache der Ohnmacht" geprägt ist. Medea hingegen ist von Beginn an ihrer selbst sicher.

Ein zentrales Element von Wolfs Interpretation ist die Dekonstruktion der Mythenbildung, die die reale Frau durch ein verzerrtes, mythisches Bild ersetzt. Wolf will zeigen, wie die patriarchale Mythenversion die Wahrheit verdeckt und Medea schließlich als Furie erscheinen lässt.¹⁴⁷ Medea wird als ein Opfer der Patriarchalisierung dargestellt, eine Sündenbockfigur, die für die Verbrechen der Männer verantwortlich gemacht wird. Durch die unterschiedlichen Reaktionen von Medea, Glauke und Leukon auf ihre Schuld, zeigt Wolf die unterschiedlichen Haltungen der Figuren zum Gründungsverbrechen des Patriarchats.¹⁴⁸

Wolfs Medea ist nicht nur ein Opfer, sondern auch eine wissende und seherische Figur, die die Mechanismen der patriarchalen Welt durchschaut. Ihre Fähigkeit zu sehen, geht mit dem Verlangen einher, sich auszudrücken und zu schreiben. Durch die Enthüllung des Mordes an Iphinoe, der ersten Königstochter von König Kreon und Königin Merope und das damit verbundene dunkle Geheimnis von Korinth, leistet Medea Widerstand gegen die Patriarchalisierung. Zudem definiert Medea das Gute neu und geht damit einher mit matriarchalen Werten, die die Verbundenheit zwischen Mensch und Natur betonen. Sie strebt nach Harmonie und einem Ausgleich zwischen Verstand und Gefühl, und verkörpert die ewige Suche der Menschheit nach dem Sinn des Seins.¹⁴⁹

Zusätzlich wird Medea als eine Fremde porträtiert, die zwischen zwei Kulturen steht. Ihre Vertreibung aus ihrer Heimat und ihre Rolle als Außenseiterin in Korinth werden als Parallele

¹⁴⁵ Vgl. Ludin, Fereshta: Feministische Verhandlung(en). Von Kämpfen, Identität und Gerechtigkeit. IN: Sabel, Anna; Loinaz, Natalia Amina, et al (Hrsg.): (K)ein Kopftuch Buch. Über race-, Religions- und Geschlechterkonstruktionen und das, wovon Kopftuchdebatten ablenken. Bielefeld: transcript Verlag. 2023.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd.

¹⁴⁷ Vgl. Ebd.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd.

zu den Erfahrungen vieler Frauen in der DDR gesehen. Wolf bezieht sich dabei auch auf die Matriarchatstheorie, ohne jedoch das matriachale Kolchis oder Medea selbst zu idealisieren. Sie strebt vielmehr eine Synthese zwischen den Geschlechtern an.¹⁵⁰ Die Figur der Kirke, der Medea in ihrer Jugend begegnet, steht dabei für eine starke, bedrohliche Frau und verkörpert das Gegenteil der korinthischen Frauen. Kirke fordert Medea auf, bei den Menschen zu bleiben, ihre Angst vor sich selbst zu überwinden und die Welt vor der Gewalt zu bewahren. Diese Begegnung kann als eine Begegnung mit dem zukünftigen Dasein Medeas verstanden werden.¹⁵¹

Insgesamt ist Wolfs Interpretation von Medea vielschichtig und zeigt sie als eine Figur, die sowohl Opfer als auch Widerstand leistet. Sie ist eine Frau, die sich gegen die patriarchalen Strukturen auflehnt und nach einer neuen Weltordnung sucht. Ihre Geschichte wird dabei aus weiblicher Sicht neu interpretiert.¹⁵²

Diese Themenschwerpunkte werden von Christa Wolf genutzt, um eine umfassende und vielschichtige Darstellung von Medea zu schaffen und gleichzeitig breitere gesellschaftliche Fragen zu erörtern.

Glauke als Symbol für die patriarchale Ordnung und als Kontrast zu Medea

Glauke repräsentiert in Wolfs "Medea" die junge, unschuldige Frau, die in der patriarchalen Gesellschaft als Objekt der Begierde und des Tausches dient. Sie ist die Tochter des Königs Kreon und wird zur politischen Schachfigur, die zur Festigung von Macht und zur Sicherung der Nachfolge eingesetzt wird. Diese Darstellung spiegelt feministische Analysen wider, die aufzeigen, wie Frauen in patriarchalen Systemen entmündigt und zu bloßen Mitteln degradiert werden. Dies erinnert an die Kritik von Kate Millett an der Instrumentalisierung von Frauen in den Werken von Henry Miller.¹⁵³

Glauke steht in einem direkten Kontrast zu Medea. Während Medea eine selbstbestimmte Frau mit eigenen Überzeugungen und einer starken Persönlichkeit ist, wird Glauke als passiv,

¹⁵⁰ Vgl. Ebd.

¹⁵¹ Vgl. Ebd.

¹⁵² Vgl. Ebd.

¹⁵³ Vgl. Millett, Kate: Sexual Politics. New York/Chichester/West Sussex: Columbia University Press. 2016.

angepasst und oberflächlich dargestellt.¹⁵⁴ Diese Gegenüberstellung verdeutlicht die unterschiedlichen Lebensrealitäten von Frauen in einer von Männern dominierten Welt und unterstreicht die besondere Position Medeas. Glauke verkörpert die Anpassung an die patriarchalen Normen, während Medea durch ihren Widerstand eine Alternative aufzeigt.

Die geplante Hochzeit zwischen Glauke und Jason ist keine Liebesheirat, sondern ein Akt politischer Kalkulation. Durch die Verbindung mit der Königstochter sichert sich Jason seine Stellung in Korinth und festigt seine Macht.¹⁵⁵ Glauke wird hier als Mittel zum Zweck missbraucht, was die patriarchale Instrumentalisierung von Frauen nochmal verdeutlicht.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Vgl. Wolf, Christa: Ebda.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd.

¹⁵⁶ Vgl. Millet, Kate: Ebda.

Simon Stones *Medea*, im Burgtheater Wien, 2019

Simon Stones Inszenierung der *Medea*, die 2019 im Burgtheater Wien¹⁵⁷ aufgeführt wurde, aktualisiert den antiken Mythos, indem er die Vorlage von Euripides mit einer realen Begebenheit aus dem Jahr 1995 verbindet.¹⁵⁸ Nämlich mit dem Fall von Debora Green, die nach ihrer Scheidung zwei von dreien ihrer Kinder tötete, indem sie das Familienhaus anzündete.¹⁵⁹ In dieser Verschmelzung von Mythos und Realität wird Medea nicht mehr als dämonische Fremde oder Hexe gezeichnet, sondern als moderne Frau namens Anna, die inmitten patriarchaler Strukturen zerbricht.

Die Analyse erfolgt über eine Aufzeichnung der Inszenierung, die ausschließlich für den Zweck der Analyse in dieser wissenschaftlichen Masterarbeit verwendet werden darf. Das Material wurde vom Burgtheater für eben diesen Zweck freigegeben und dankend entgegengenommen. Die Timecodes, die in der Analyse angeführt werden, sind diesem Videomaterial entnommen und nicht öffentlich zugänglich. Da die Figuren in der Inszenierung andere Namen haben als die gemeinten Charaktere in Euripides' Vorlage, werden sie in der Folge aufgelistet:

Figur	Position	Motivation
Anna = Medea	Ex-Medizinforscherin im Pharmaunternehmen.	Möchte Kernfamilie erhalten oder zurückerobern.
Lukas = Jason	Ehemann Anna, Forschungsmitarbeiter im Pharmaunternehmen	Möchte Karriere ausbauen und neue Familie mit Klara.

¹⁵⁷ Die Uraufführung feierte Simon Stones *Medea* im Dezember 2014 im Internationaal Theater Amsterdam . URL: <https://tga.nl/en/productions/medea>, Zugriff 29.9.2025.

¹⁵⁸ Vgl. Stone, Simon: *Medea*. 2019: Burgtheater Wien. URL: <https://2019-2024.burgtheater.at/en/production/medea>, Zugriff: 29.9.2025.

¹⁵⁹ Vgl. Rule, Ann: *A bitter harvest: A Woman's Fury A Mother's Sacrifice*. Honolulu: Simon and Stone. 1997.

Christoph = Kreon	Chef des Pharmaunternehmens und Bruder von Klara. Seine Haltung ihr gegenüber ist sehr väterlich im Kontext von Besitz.	Unterstützt Lukas in dessen Beziehung zu Klara und stellt den Erfolg dieser als Bedingung für eine fortlaufende Karriere im Unternehmen.
Klara = Kreusa/Glauke	Neue Partnerin von Lukas. Hat als Affäre begonnen. Sie ist die Schwester von Christoph.	Möchte eine Zukunft mit Lukas, mit Ehe und Kinder – möglichst ohne Anna im Leben.
Kinder	Anna und Lukas haben zwei Kinder, die das Geschehen auf der Bühne filmen und direkt an der Handlung teilhaben.	Wollen ihre Kernfamilie erhalten und versuchen Lukas' Beziehung zu Klara zu sabotieren.

Die Kinder haben in der originalen Vorlage von Euripides keine gesprochenen Dialoge, dies ändert Stone in seiner Inszenierung ebenfalls. Die beiden Kinder, gespielt von Quentin Retzl und Wenzel Witura,¹⁶⁰ haben in einigen Szenen sogar Dialoge, sind fast immer auf der Bühne und filmen den Verlauf des Geschehens mit, womit sie die dysfunktionalen Familiendynamiken und Konfliktherde noch befeuern und hervorheben.¹⁶¹

Simon Stone nimmt sich den Fall der Debora Green, wie oben erwähnt, bei der es sich um eine US-amerikanische Ärztin handelte, die zusätzlich zur Brandlegung ihren Ehemann mit Rizin vergiftete.¹⁶² Der Fall erlangte mediale Aufmerksamkeit, weil Green nicht nur als Täterin, sondern vor allem als *modern Medea*¹⁶³ etikettiert wurde. Die öffentliche Wahrnehmung kreiste weniger um juristische Details als um ihre Rolle als Mutter und Ärztin, die aus dem gesellschaftlichen Bild von Weiblichkeit herausfiel. Ihre Schuld wurde nicht nur im

¹⁶⁰ Vgl. Stone, Simon: Ebda. Zugriff: 1.10.2025.

¹⁶¹ Vgl. Ebd.

¹⁶² Vgl. Rule, Ann: Ebda.

¹⁶³ Banks, Carolyn: Ebda.

Gerichtssaal eruiert, sondern auch im öffentlichen Diskurs über Sprache, Metaphern und Zuschreibungen konstruiert.¹⁶⁴

Simon Stone nutzt diesen Bezug, um Medea in die Gegenwart zu übersetzen. Denn genau wie Green wird auch Anna als ehemalige erfolgreiche Medizinerin gezeichnet, die in einem ebenso erfolgreichen Pharmaunternehmen angestellt war.¹⁶⁵ Und wie im Fall von Green wird Anna auch als psychisch krank dargestellt. Sie hat ihren Ehemann Lukas über Monate hinweg heimlich Gift unter das Essen gemischt, das ihn krank machte und somit auch abhängig von ihr. Sie begründet im Stück, dass dies notwendig war, weil sie von der Affäre zwischen ihm und Clara erfahren hatte.¹⁶⁶ Ihre Handlungen sind also einerseits aus Besitzanspruch, Verlustangst und Aussichtslosigkeit gespeist. Anna hatte ihre Karriere für die Kinder, die Lukas sich gewünscht hatte, aufgegeben und ihren Ehemann, der ebenfalls als Mediziner im gleichen Unternehmen angestellt ist, tatkräftig unterstützt.¹⁶⁷

Ehe und Scheidung als patriarchales Machtinstrument

Durch die Einmischungen von Christoph, dem Pharmachef und Bruder Klaras, in die Entscheidungen von Lukas, zeigen sich die Machtdynamiken zwischen den Figuren besonders eindrücklich. Er ist es, der über Lukas die Bedingungen der Trennung stellt, während Anna kaum Handlungsspielraum hat. Das Motiv der Frau als lebenslange Minderjährige der attischen Gesellschaft wird hier in die Gegenwart übertragen, denn auch in modernen rechtlichen und gesellschaftlichen Strukturen wirkt patriarchale Kontrolle fort. Anna wird zum Objekt der Entscheidung, nicht zum Subjekt. Diese Fremdbestimmung deckt sich mit Simone de Beauvoirs These der Frau als das Andere – ein Konzept, das sie bereits 1949 in *Das andere Geschlecht* formulierte.¹⁶⁸ Trotz des zeitlichen Abstands von mehr als siebenzig Jahren haben Beauvoirs Analysen nichts an Gültigkeit verloren. Frauen werden nach wie vor auf Rollenbilder reduziert, die ihre Selbstbestimmung einschränken.

¹⁶⁴ Vgl. Rule, Ann: Ebda.

¹⁶⁵ Vgl. Stone, Simon: Ebda.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd.

¹⁶⁷ Vgl. Ebd.

¹⁶⁸ Vgl. de Beauvoir, Simone: Ebda.

In jüngster Zeit zeigt sich diese Entwicklung in digitalen Räumen besonders deutlich. Der sogenannte „Tradwife“-Trend auf Social Media propagiert eine idealisierte Rückkehr zu traditionellen Geschlechterrollen, in denen Frauen als häusliche, untergeordnete Partnerinnen inszeniert werden, deren Erfüllung sich in der Aufopferung für Familie und Ehemann manifestiert.¹⁶⁹ Unter dem Anschein freiwilliger Selbstverwirklichung werden dabei patriarchale Strukturen romantisiert und als natürliche Ordnung dargestellt.¹⁷⁰ Diese Retraditionalisierung weiblicher Rollen findet parallel zu realpolitischen Rückschritten statt – insbesondere in den USA, wo das Grundsatzurteil Roe gegen Wade aus dem Jahr 1973, das bundesweiten Schutz des Rechts auf Schwangerschaftsabbruch garantierte, im Jahr 2022 durch das Dobbs-Urteil aufgehoben wurde.¹⁷¹ Die Kontrolle über den weiblichen Körper wird so erneut zur gesellschaftlichen Machtfrage, denn es macht aus dem Körper der Frau ein politisches Terrain, über das männlich dominierte Institutionen verfügen. Die Einschränkung reproduktiver Selbstbestimmung bedeutet nicht nur eine Verletzung der individuellen Freiheit, sondern führt auch zu einer gravierenden medizinischen und sozialen Benachteiligung.¹⁷² In dieser Entwicklung wird deutlich, wie stark Beauvoirs Diagnose fortwirkt, wenn die Frau weiterhin nicht als eigenständiges Subjekt, sondern als Objekt patriarchaler Ordnung verstanden wird. Ihr Körper, ihre Sexualität und ihre Entscheidungen bleiben reguliert und begrenzt.¹⁷³ Vor diesem Hintergrund lässt sich Annas Handeln als ambivalenter Versuch lesen, in einem System, das sie entmachtet, eine Form von Kontrolle zurückzugewinnen. Indem sie ihren Mann über Monate hinweg vergiftet, schafft sie eine paradoxe Umkehrung der Abhängigkeit.¹⁷⁴ Der starke, erfolgreiche Mann wird physisch geschwächt und so zunehmend auf sie angewiesen. Dieses Verhalten kann als verzweifelter Versuch interpretiert werden, eine drohende Trennung zu verhindern, aber auch als subversive Strategie, die patriarchale Machtverteilung zu unterlaufen – ein Versuch, Handlungsmacht in einer Situation radikaler Ohnmacht zu rekonstruieren. Anna bedient sich dabei eines Mittels, das in seiner Grausamkeit

¹⁶⁹ Vgl. Schuster, Katharina: Warum der „Tradwife“-Trend gefährlich ist. IN: ZDF Heute. URL: <https://www.zdfheute.de/politik/ausland/tradwife-bewegung-trend-tiktok-100.html>, Zugriff: 28.10.2025.

¹⁷⁰ Vgl. Ebd.

¹⁷¹ Vgl. Amnesty International: Schwangerschaftsabbruch in den USA: Neuer Amnesty-Bericht zeigt Folgen für Betroffene nach Ende von Roe v. Wade. 5.8.2024. URL: <https://www.amnesty.at/news-events/news/schwangerschaftsabbruch-in-den-usa-neuer-amnesty-bericht-zeigt-folgen-fuer-betroffene-nach-ende-von-roe-v-wade/>, Zugriff: 28.10.2025.

¹⁷² Vgl. Ebd.

¹⁷³ Vgl. De Beauvoir, Simone: Ebda.

¹⁷⁴ Vgl. Stone, Simon: Ebda.

an die antiken Figuren erinnert, deren Protest gegen männliche Dominanz nur in destruktiven Formen sichtbar werden durfte.¹⁷⁵

Wie die attische Frau, die laut Helene P. Foley „lifelong legal minors“¹⁷⁶ war und deren Dasein auf den häuslichen Bereich (*oikos*) beschränkt blieb, befindet sich auch Anna in einem System, das weibliche Subjektivität strukturell ausschließt. Ihr Handeln ist daher zugleich Symptom und Widerstand, denn sie reagiert mit einem Akt körperlicher, chemischer Kontrolle auf die symbolische und gesellschaftliche Entmündigung, die sie erfährt. Indem sie das Gift – traditionell ein weiblich konnotiertes Mittel der Macht – einsetzt, verwandelt Anna ihre vermeintliche Passivität in eine aktive, wenn auch destruktive Form der Selbstbehauptung.¹⁷⁷ Damit verschränkt sich das antike Motiv der abhängigen Frau mit einer modernen Variante der instrumentellen Selbstermächtigung, die Beauvoirs Diagnose der Frau als das Andere zugleich bestätigt und radikalisiert.

Fremdheit, Ausgrenzung und psychische Destabilisierung

Während Euripides' Medea durch ihre Herkunft als „Barbarin“ markiert ist, zeigt Stone Anna als Fremde im eigenen sozialen Kontext. Die Timecodes 15:28 und 19:19 und 1:02:00 und 1:03:31 verdeutlichen, wie ihr schwieriger beruflicher Ausschluss und die gesellschaftliche Enttäuschung, ihren Mutterpflichten nicht nachkommen zu können, zur psychischen Destabilisierung führen. An dieser Stelle wird Medea/Anna zur Allegorie für intersektionale Benachteiligung: Sie ist Frau, Mutter, geschieden – und verliert damit sukzessive sozialen Status. Zwar argumentiert Christoph, dass sie aufgrund des Berufsverbotes nicht mehr zurück in die Firma kann, es ist jedoch zweifelhaft, ob Anna eine Chance gehabt hätte, wenn sie nicht straffällig geworden wäre.

An dieser Stelle kann Cordelia Fines Dekonstruktion biologischer Geschlechterdifferenzen herangezogen werden, denn nicht die Natur, sondern soziale Strukturen treiben Anna in die

¹⁷⁵ Siehe Kapitel: Darstellung weiblicher Figuren in der griechischen, klassischen Tragödie. Ab S.18.

¹⁷⁶ Foley, Helen P.: Ebda.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd.

Isolation.¹⁷⁸ Ihre psychische Instabilität ist kein naturgegebenes Schicksal, sondern das Resultat der systematischen Entwertung ihrer weiblichen Existenz. Anna fasst diesen Prozess zwischen Timecode 56:50 und 1:01:15 gut zusammen, indem sie Lukas auf ihren Beitrag zu seiner preisgekrönten Entdeckung eines Medikamentes aufmerksam macht, in der er sie nicht namentlich nannte.

Mutterschaft zwischen Ideal und Destruktion

Im Laufe der Inszenierung wird immer deutlicher, dass Annas Verhältnis zu ihren Kindern von Ambivalenz geprägt ist. Sie liebt ihre Kinder und gleichzeitig sind sie Teil des gescheiterten Familiensystems. Das Scheitern dieses Systems steht in weiterer Folge für ein Scheitern ihrer erbrachten Opfer, durch die sie sich die Liebe und Loyalität ihres Mannes als Gegenleistung erwartet hatte.¹⁷⁹ Als Lukas ihr eröffnet, mit den Kindern nach China gehen zu wollen, und sie die Kinder somit nur noch alle sechs Monate für zwei Wochen sehen kann, spricht er ihr die letzte gesellschaftsrelevante Rolle ab, die Anna noch hat – ihre Mutterschaft.¹⁸⁰ Dieser Moment kann in Simon Stones Inszenierung als Kipppunkt in einer ohnehin bedrohlichen Familiendynamik betrachtet werden. In einer Gesellschaft, in der Weiblichkeit nach wie vor maßgeblich über Mutterschaft definiert wird, bedeutet dieser Entzug eine auferlegte Verweigerung von Annas Weiblichkeit. Sie verliert den letzten Ort sozialer Anerkennung und emotionaler Legitimation, der ihr in einer patriarchal strukturierten Welt verbleibt. Diese Erfahrung der Entwertung ist zentral, um Annas späteres Handeln zu verstehen. Ihr Schritt in die Destruktion entspringt nicht einem dämonischen Wesen, sondern der radikalen Erfahrung, aus allen symbolischen und sozialen Ordnungen ausgeschlossen zu sein.

An diesem Punkt lässt sich eine Verbindung zu Sarah Iles Johnstons Konzept des *reproductive demon*¹⁸¹ herstellen, das im theoretischen Teil dieser Arbeit diskutiert wurde. Johnston beschreibt den *reproductive demon* als Figur, die aus der Unterbrechung oder Verweigerung des reproduktiven Zyklus hervorgeht – als Seele einer Frau, die „den Kreislauf der Mutterschaft

¹⁷⁸ Fine, Cordelia: Ebda.

¹⁷⁹ Vgl. Stone, Simon: Ebda.

¹⁸⁰ Vgl. Stone, Simon: Ebda.

¹⁸¹ Johnston, Iles: Ebda.

nicht vollenden konnte oder wollte“¹⁸² und dadurch zur Bedrohung des gesellschaftlichen Systems wird, das Weiblichkeit an Reproduktion bindet. In der antiken Mythologie, so Johnston, werden Frauen, die als Mütter versagen, ihre Kinder verlieren oder töten, nach ihrem Tod zu Dämoninnen, deren Existenz die patriarchale Ordnung destabilisiert.¹⁸³ Der *reproductive demon* ist somit weniger eine moralische Kategorie als eine strukturelle, denn er markiert den Punkt, an dem das System weibliche Selbstbestimmung nicht mehr integrieren kann und sie daher in das Dämonische verlagert.

Mediale und theatrale Instrumentalisierung

In Stones Inszenierung wird Medea/Anna auch zur Projektionsfläche gesellschaftlicher Debatten über die Rolle der Frau in Ehe und Familie.¹⁸⁴ Green wurde medial nicht primär als juristische Täterin behandelt, sondern als *verrückte Mutter*, deren Schuld über narrative Zuschreibungen konstruiert wurde. Der Mythos der Medea wird hier in die Gegenwart projiziert. Im Fall von Debora Green fügt Stone Medea in eine Struktur hinein, in der Sprache Schuld erzeugt, Pathologisierung wirkt und Frauen als Mütter dämonisiert werden, sobald sie außerhalb der normierten Grenzen handeln.¹⁸⁵ Anders als Green kann Medea bei Stone aber nicht auf ein juristisches Urteil verweisen; ihre Dämonisierung entfaltet sich vollständig im dramatischen und sprachlichen Diskurs. Doch gerade diese Überlagerung macht deutlich, dass der Mythos in den medialen und gesellschaftlichen Zuschreibungen fortlebt, die auch reale Frauen treffen.¹⁸⁶

Die Inszenierung demonstriert so, wie Medea immer wieder instrumentalisiert wird – sei es als Dämonin, Märtyrerin oder Opfer. Stone macht so sichtbar, dass diese Zuschreibungen nicht „natürlich“ sind, sondern Ausdruck patriarchaler Deutungsmacht.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Vgl. Ebd.

¹⁸⁴ Siehe Kapitel Der Mythos: Roland Barthes' Mythos-Begriff wird hier sichtbar. Ab S.26.

¹⁸⁵ Vgl. Barthes, Roland: Ebda.

¹⁸⁶ Vgl. Ebd.

Charakteranalyse Medea/Anna

Die Figur Anna, gespielt von Caroline Peters, wird im Stück als Medizinforscherin und Mutter gezeichnet, deren berufliche Laufbahn von Beginn an eingeschränkt ist. Während Lukas, gespielt von Roland Koch, in seiner Karriere voranschreiten kann, wird Anna auf die Rolle der Mutter reduziert. Schon die ersten Szenen¹⁸⁷ verdeutlichen diesen Rollenkonflikt: Anna tritt nach außen zwar als rationale Frau auf, doch die gesellschaftlichen Erwartungen und die innere Vereinsamung lassen sie zunehmend an Selbstbestimmung verlieren.¹⁸⁸ Judith Butlers Konzept von *Gender als performativer Praxis*¹⁸⁹ ist in diesem Prozess des Verlustes der Selbstbestimmung zentral. Anna wird gezwungen, Weiblichkeit in der Form von Mutterschaft, Emotionalität und Abhängigkeit zu performen, während Lukas als Mann die Deutungshoheit über Rationalität, Karriere und gesellschaftliche Anerkennung behält. Diese asymmetrische Geschlechterordnung spiegelt sich in fast jeder Szene wider.¹⁹⁰

Anna kündigt gleich zu Beginn der Inszenierung an, Lukas wieder zurückzuerobern und ist sehr optimistisch wieder ihr gewohntes Leben zurückbekommen zu können.¹⁹¹ Um Medea eine aussichtslose Position zu geben, ist es wichtig ihr einen gesellschaftlichen Nachteil zu geben. Indem Stone in seinem Regiekonzept den realen Fall der Debora Green einarbeitet, übersetzt Stone die emotionale und psychische Instabilität sichtbar auf Anna. Anna hat Lukas eine Zeit lang vergiftet, nicht um ihn zu töten, sondern um ihn an sich gebunden zu halten, indem er krank wird und von ihr als Pflegerin abhängig. Als sie dabei erwischt wurde, wurde sie in eine psychiatrische Einrichtung eingewiesen. Bei ihrer Entlassung gibt sie an, medikamentös eingestellt zu sein. Sie wirkt ausgelassen und hoffnungsvoll und ahnt noch nichts davon, dass ihr altes Leben nicht mehr zurückkommen wird.¹⁹² Diagnosen werden in der Inszenierung nicht besprochen, was sich mit dem Fall Debora Green deckt, wo die genaue Diagnostik nicht vollständig geklärt ist.¹⁹³ Die Entscheidung, Anna eine vergangene Karriere als Medizinerin in einem Pharmaunternehmen zu geben, ist ebenfalls eine passende Analogie zur mythologischen

¹⁸⁷ Stone, Simon: Ebda. Timecode: 00:50 - 08:48.

¹⁸⁸ Vgl. Ebd.

¹⁸⁹ Vgl. Butler, Judith: Ebda.

¹⁹⁰ Vgl. Stone, Simon: Ebda.

¹⁹¹ Vgl. Ebd.: Timecode: 00:50 – 08:48.

¹⁹² Vgl. Ebd.

¹⁹³ Vgl. Rule, Ann: Ebda.

Medea nach Euripides, der besonderes Wissen in Heilkunde und Hexerei nachgesagt wird.¹⁹⁴ Dieses Moment der Wissenszuschreibung verweist zugleich auf die historische Verschiebung weiblicher Rollenbilder, denn während in voraufgeklärten Zeiten Frauen mit heilkundlichem Wissen häufig als Hexen oder Zauberinnen stigmatisiert wurden, erscheint dieselbe Kompetenz in der aufgeklärten Moderne als rationalisierte, wissenschaftlich legitimierte Tätigkeit – etwa in der Gestalt der Medizinerin. Anna steht somit an der Schnittstelle dieser historischen Transformation weiblicher Wissensformen. Die Legitimierung verliert sie nicht, weil sie prinzipiell über medizinische Fachkompetenzen verfügt, sondern weil sie ihr Wissen missbraucht und ihrem Mann Lukas damit Schaden zufügt.¹⁹⁵

In weiterer Folge konfrontiert Christoph, der neue Chef des Pharmaunternehmens und Sohn des Vorgängers, bei dem Anna lange gearbeitet hat, sie mit dem Verlust ihrer Arbeitsstelle aufgrund eines Berufsverbots, das im Zusammenhang mit Lukas' Vergiftung steht. Sie darf nicht mehr als Medizinerin arbeiten und das betrifft laut Christoph auch die Forschungsarbeit. Selbstverständlich ist es aus berufsethischer Sicht nachvollziehbar, dass Anna nach einem derart gravierenden Vorfall kein praktisches Mandat in der Medizin mehr ausüben darf. Christoph geht jedoch einen entscheidenden Schritt weiter, indem er ihr auch die Anerkennung ihrer bisherigen Arbeitsleistungen im Pharmaunternehmen abspricht.¹⁹⁶ In dem Gespräch, das sich zu einer subtilen Machtdemonstration entwickelt, stilisiert er sich zum Beschützer des Familiensystems und grenzt Anna bewusst aus. Seine Kommunikation zielt weniger auf die sachliche Mitteilung eines arbeitsrechtlichen Beschlusses als vielmehr auf eine moralische Disqualifizierung Annas ab.¹⁹⁷ Diese doppelte Auslöschung – beruflich wie sozial – verweist auf dieselbe Struktur, die auch Medea bei Euripides erfährt. Sie ist eine Frau, die nach dem Verrat des Mannes, weil er sie verlässt, recht- und schutzlos zurückbleibt, deren Wissen und frühere Verdienste durch patriarchale Autorität delegitimiert werden.¹⁹⁸ Diese Situation spiegelt Medeas Lage als fremde Frau ohne Bürgerrechte in Korinth wider, die nach Jasons Verrat recht- und schutzlos ist.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Vgl. Euripides: Ebda.

¹⁹⁵ Vgl. Stone, Simon: Ebda.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd.

¹⁹⁸ Vgl. Ebd.: Timecode: 15:28 -19:19.

¹⁹⁹ Vgl. Euripides: Ebda. Und siehe auch Kapitel Die attische Frau in der griechischen Antike. Ab S.16.

Zwischen Timecode 56:50 und 1:01:15²⁰⁰ kommt Annas verletzter Stolz und ihre Wut über Klaras Schwangerschaft mit Lukas deutlich zum Ausdruck. Sie wirft Lukas vor, ihr keinen Platz mehr in ihrer gemeinsamen beruflichen und privaten Welt gelassen zu haben.²⁰¹ Ihre anklagenden Worte: „Ich hab dich doch erst erschaffen. Du bist wirklich, du bist ein zweiklassiger Arzt und ein unbeholfener Wissenschaftler. Ein Funktionär bist du. So ganz normaler Typ aus dem Büro und ich habe dir das Denken noch erst beigebracht.“²⁰², lassen Annas Intelligenz und ihren maßgeblichen Beitrag zu Lukas' Erfolg erkennen, der von diesem nun ignoriert wird.

Annas Monolog von 1:13:00 – 1:08:10, insbesondere Annas auffallend nüchterne ruhige Art zu sprechen, offenbaren ihre radikale Verzweiflung und ihren Entschluss zur Rache. Ihre ruhige, fast distanzierte Art, über die Tötung Klaras und die von Christoph und die bevorstehende Erkenntnis Lukas' zu sprechen, ist erschreckend und deutet auf einen psychischen Ausnahmezustand hin. Die Ankündigung, dass die Kinder schlafen und "nichts von all dem... Die werden absolut nicht wissen, was passiert ist"²⁰³, leitet bereits den Kindsmord ein, der in Euripides' und vielen nachfolgenden Interpretationen des Theaterstücks zentral ist. Annas Handlungen lassen sich als moderne Zuspitzung weiblicher Ohnmacht und existenzieller Ausgeliefertheit lesen. Ihr gleichzeitiger Suizid in Stones Inszenierung transformiert diese Tat in eine Form der Selbstbehauptung, eine letzte Handlung der Kontrolle über das eigene Schicksal. Annas Suizid ist Ausdruck einer paradoxen Selbstermächtigung, die im Moment der völligen Verzweiflung entsteht. Wie Medea bei Euripides verweigert Anna die Opferrolle und verwandelt das ihr auferlegte Leiden in einen letzten, zerstörerischen Akt der Autonomie. In dieser Ambivalenz, zwischen Selbstaufgabe und Selbstbehauptung, liegt ihre Märtyrer:innenschaft. Sie stirbt nicht für eine Religion oder eine Idee, sondern für die Wahrung eines letzten Restes von Würde und Handlungsmacht in einer Welt, die ihr beides abgesprochen hat.²⁰⁴

²⁰⁰ Stone, Simon: Ebda.

²⁰¹ Vgl. Ebd.

²⁰² Ebd. Timecode: 56:50-1:01:15.

²⁰³ Stone, Simon: Ebda. Timecode: 1:15:50.

²⁰⁴ Vgl. Ebd.

Charakteranalyse Christoph/Kreon

Christoph ist der Chef des Pharmaunternehmens und somit Annas Vorgesetzter. Er ist ebenfalls der Bruder von Klara, was seine Handlungen und Motivationen in Bezug auf Lukas und Anna beeinflusst. Christoph legt großen Wert auf den Erfolg und die Stabilität seines Unternehmens. Dies zeigt sich in seinem Gespräch mit Lukas, in dem er betont, dass Lukas seine Zukunft im Unternehmen aufs Spiel setzt, indem er sich von Annas Problemen beeinflussen lässt.²⁰⁵ Er rät Lukas, zu Klara zurückzukehren, sie zu heiraten und sogar zu schwängern, um die Beziehung zu festigen und seinen Ruf wiederherzustellen. Seine Ratschläge sind strategischer Natur und sind nicht von emotionalen oder moralischen Überlegungen geleitet, dafür aber von Familienbanden und der Absicherung des Unternehmens.²⁰⁶

Christoph versucht, Lukas in eine Richtung zu lenken, die für das Unternehmen und seine Familie am besten ist. Er bietet Lukas finanzielle Unterstützung an, um Klara "hübsche Sachen"²⁰⁷ in Venedig zu kaufen und so die Beziehung wiederherzustellen. Dies deutet auf eine manipulative Art hin, Beziehungen für seine Zwecke zu instrumentalisieren.

Christoph macht Anna deutlich, dass sie aufgrund ihres Berufsverbots keine Arbeitserlaubnis mehr im Forschungszentrum hat. Er berücksichtigt Annas frühere Verdienste für das Unternehmen nicht mehr und sieht sie als Belastung und Risiko.²⁰⁸

Charakteranalyse Lukas/Jason

Lukas ist die moderne Variante des Jason in Simon Stones *Medea*. Er verkörpert nicht nur den Verräter, der Anna verlässt, sondern vor allem den Karrieristen, der Frauen systematisch als Sprungbretter benutzt, um gesellschaftliche Anerkennung und Macht zu erlangen.

²⁰⁵ Vgl. Ebd.: Timecode: 42:34 – 45:13.

²⁰⁶ Vgl. Ebd.

²⁰⁷ Ebd.: Timecode: 44:28

²⁰⁸ Vgl. Ebd. Timecode: 15:28 -19:19.

In der gemeinsamen Ehe ist Anna die treibende Kraft hinter Lukas' Karriere. Als Wissenschaftlerin und starke Partnerin ebnet sie ihm den Weg, vermittelt Kontakte, verleiht ihm Glaubwürdigkeit. Anna verkörpert hier die Rolle der Frau, die männlichen Erfolg ermöglicht, ohne selbst dafür Anerkennung zu bekommen. Ihr Wissen und ihre Energie werden instrumentalisiert, bis Lukas auf eigenen Beinen steht und sie überflüssig wird.²⁰⁹

Kaum hat Lukas beruflich den Höhepunkt erreicht, beginnt er eine Affäre mit Klara, Christophs Schwester. Diese Beziehung ist nicht nur ein privater Bruch, sondern eine strategische Weichenstellung, denn durch Klara sichert er sich die Zugehörigkeit zur Familie des Pharmachefs. Christoph spricht diesen Mechanismus offen aus: Wenn Lukas Klara heiratet und sie schwängert, ist er nicht mehr Außenseiter, sondern Teil der Familie und damit auch Teil des Unternehmens. Klara bietet ihm also soziale und genealogische Absicherung.²¹⁰

Anna und Klara sind in Lukas' Karriereplan funktional:

- Anna = das intellektuelle Sprungbrett, das ihn in Position bringt.
- Klara = das soziale Sprungbrett, das ihn dort dauerhaft verankert.

Frauen erscheinen in Lukas' Handeln nicht als eigenständige Subjekte, sondern als Ressourcen, die er je nach Bedarf nutzt und ersetzt.

Ein zentrales Element in Lukas' Charakterzeichnung ist, wie er gegenüber Anna sein Verhalten rechtfertigt. Während Euripides' Jason sein Handeln mit politischen Vorteilen für Medea und die Kinder begründet: „Gut, wisse dies jetzt, dass nicht wegen einer Frau ich stieg aufs königliche Ehelager, welches ich jetzt habe, vielmehr, wie ich auch früher hab gesagt, weil ich das Heil bewahren wollt – für dich – und meinen Kindern aus der gleichen Saat erzeugen herrscherliche Söhne, Schutzwehr für das Haus!“,²¹¹ verschiebt Stone die Argumentation in ein modernes Setting, denn Lukas präsentiert seine Trennung nicht als Verrat, sondern als logische Entscheidung. Anna sei zu instabil, zu emotional und kann somit nicht mehr Teil seiner Zukunft sein. Indem er sie als „irrational“ und „schwierig“ beschreibt, stilisiert er sich selbst als pragmatisch, verantwortungsvoll und rational. Diese Rechtfertigung knüpft direkt an stereotype Geschlechterbilder an, nach denen Männer rational sind und Frauen zu emotional sind. Lukas

²⁰⁹ Vgl. Ebd.

²¹⁰ Vgl. Ebd.

²¹¹ Euripides: Ebda. S. 33.

möchte ein besseres Leben für sich und auch für die gemeinsamen Kinder, die er mit Anna hat, aber er schließt Anna davon aus, indem er mit Klara und den Kindern nach China auswandern möchte.

In den Dialogen mit Anna wird deutlich, dass Lukas ihr die Verantwortung für die Eskalation zuschiebt. Sie sei „zu viel“, „nicht zu halten“, „nicht mehr tragbar“.²¹² Auf diese Weise verschiebt er die Schuld von seinem Verrat hin zu Annas Reaktion. Rein juristisch liegt die Verantwortung von Anna darin, dass sie ihren Mann über einen längeren Zeitraum hinweg vergiftet hat. Die vollständige Verantwortung für die Ausgrenzung von Anna und die Strukturen, die zu dieser Handlung geführt haben, liegen jedoch ebenfalls bei Lukas, der sich seiner Verantwortung in den entstehenden Familiendynamiken vollends entzieht und die Ausgrenzung gemeinsam mit Christoph befeuert.

Seine Beziehung zu Klara rechtfertigt Lukas, indem er sie als „leichter“, „klarer“ und „heilsamer“ darstellt.²¹³ In der Gegenüberstellung wirkt Anna als die komplizierte, zerstörerische Frau und Klara dagegen als ideale Partnerin. Seine Logik ist also: „Mit dir geht es nicht mehr, mit ihr habe ich eine Zukunft.“ Diese Argumentation zeigt, wie patriarchale Gesellschaften Frauen austauschbar machen. Wertvoll ist, wer den Mann stabilisiert, nicht wer ihn herausfordert oder gefährlich wird. Das zeigt sich vor allem in Lukas' Entscheidung seine Frau nicht namentlich zu nennen in seinem erfolgreichen Forschungsprojekt und das, obwohl sie ihm durch ihre Fachkenntnisse tatkräftig zu dem Erfolg verholfen hat.

Lukas' Umgang mit Anna ist kein offener Angriff, sondern eine schleichende, rationalisierte Entwertung. Er benutzt Diskurse von Vernunft, Stabilität und Zukunft, um seine Instrumentalisierung zu verschleiern.²¹⁴ Genau darin liegt Stones Kritik, die patriarchale Gewalt nicht nur als brutal und offensichtlich zeigt, sondern oft als mutmaßlich höflich, argumentativ und scheinbar nachvollziehbar entlarvt, was sie umso destruktiver macht.

Stone nutzt Lukas, um die patriarchale Instrumentalisierung weiblicher Figuren transparent zu machen. Er ist keine Karikatur eines Bösewichts, sondern ein durchschnittlicher weißer Mann, dessen Entscheidungen erschreckend plausibel wirken. Genau das macht seine Rolle so brisant,

²¹² Vgl. Ebd.

²¹³ Vgl. Ebd.

²¹⁴ Vgl. Ebd.

denn Lukas steht für eine Männlichkeit, die charmant, erfolgreich und rational erscheint und gleichzeitig Frauen als Mittel zum Zweck behandelt.

Seine Beziehung zu Anna und Klara macht deutlich, dass das System sich dadurch reproduziert, dass Männer Frauen nacheinander einsetzen, um ihre Macht zu sichern. Feministisch gelesen ist Lukas damit der Inbegriff struktureller Gewalt, die nicht laut oder brutal wirkt, sondern kalkulierend, „vernünftig“ und gesellschaftlich legitimiert.



Abbildung 5 Simon Stone *Medea*, Burgtheater, 2019, Timecode: 1:19:43

Charakteranalyse Klara/Kreusa

Klara ist in Simon Stones *Medea* die Schwester von Christoph, dem Pharmachef, und zugleich die neue Partnerin von Lukas. Diese doppelte Position macht sie zu einer Schlüsselfigur im Regiekonzept. Sie verbindet die patriarchale Machtlinie der Familie mit der intimen Geschichte zwischen Anna und Lukas und ist auch ein entscheidendes Glied in Lukas professionellem und gesellschaftlichem Aufstieg.²¹⁵

²¹⁵ Vgl. Ebd.

Lukas beginnt die Beziehung zu Klara noch während seiner Ehe mit Anna, genau in dem Moment, als er beruflich den Höhepunkt seiner bisherigen Karriere erreicht. Bis dahin war Anna nicht nur Partnerin, sondern auch Mitarchitektin seines Erfolgs. Sie hat ihn fachlich gefördert, ihn sozial „fähig“ gemacht und ihm den Zugang zu Christophs Netzwerk ermöglicht. Als Lukas aber gesellschaftliches und berufliches Prestige erlangt, braucht er Anna nicht mehr. Stattdessen wendet er sich schrittweise von ihr ab und wendet sich Klara zu. Sie ist jünger, fügsamer und öffnet ihm die Tür zum Machtzentrum innerhalb des Unternehmens, weil sie Christophs Schwester ist.²¹⁶

Klara ist für Lukas nicht nur eine Liebesbeziehung, sondern ein strategisches Investment. Wenn er sie heiratet und mit ihr Kinder bekommt, wird er endgültig Teil der Familie, die das Unternehmen besitzt. Christoph verbalisiert diesen Zusammenhang explizit, in dem er Lukas erklärt, dass er sich mit Klara an seiner Seite nicht mehr in einer prekären Situation befindet, sondern institutionell abgesichert ist. Durch Klara sichert er sich also die nächste Stufe seines beruflichen und sozialen Aufstiegs, indem er zum legitimen Erben des Systems wird.²¹⁷

Klara verkörpert jene andere Frau, die Anna verdrängt. Im Unterschied zu Anna, die durch Leidenschaft, Intellekt und Unabhängigkeitswillen auffällt, erscheint Klara als leichte und stabile Partnerin. Sie fügt sich in das patriarchale Machtgefüge ein, ist loyal gegenüber Christoph und bietet Lukas Bewunderung statt Widerstand. Damit erfüllt sie die Rolle, die Euripides' Glauke/Kreusa in der Antike hatte. Sie ist die *ideale Frau*, die das System bestätigt und belohnt.

Für Lukas bedeutet Klara den Übergang von der mühsamen Partnerschaft mit einer starken Frau (Anna) zu einer Beziehung, die ihn entlastet. Für Christoph ist sie die Garantie, dass Anna endgültig ausgeschlossen bleibt, weil nun sogar innerhalb seiner Familie die „Ersatzfrau“ etabliert ist. Damit wird Klara zur doppelten Projektionsfläche, einerseits für männliche Sehnsucht nach Bewunderung und andererseits für patriarchale Stabilität.²¹⁸

In Stones Inszenierung ist Klara dramaturgisch keine große Gegenspielerin, sondern eine glatte Oberfläche, an der sich Annas Abwertung umso deutlicher spiegelt. Sie ist nicht aktiv böse,

²¹⁶ Vgl. Ebd.

²¹⁷ Vgl. Ebd. Timecode: 45:00

²¹⁸ Vgl. Butler, Judith: Ebda.

sondern durch ihre bloße Existenz und ihre eigene Erwartungshaltung gegenüber Lukas eine Bedrohung für Anna. Ihre Rolle unterstreicht die zentrale These des Stücks, dass Frauen im patriarchalen System austauschbar gemacht werden und dass gerade jene Frauen, die das System bewundern und sich fügen, überleben, während die widerständigen (Anna) zugrunde gehen. Damit schließt sich der Kreis um den „Tradwife“-Trend auf Social Media, der am Anfang des Analysekapitels erläutert wurde.

Die Kinder



Abbildung 6 Simon Stone *Medea*, Burgtheater, 2019, Timecode: 09:16

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Euripides' *Medea* und Simon Stones Inszenierung liegt in dem Umgang der Kinder im Regiekonzept. Während sie in der antiken Vorlage nur indirekt durch den Chor thematisiert werden und nie wirklich eine eigene Stimme erhalten,²¹⁹ treten sie bei Stone als eigenständige Figuren auf.²²⁰ Sie sind keine bloßen dramaturgischen Mittel mehr,

²¹⁹ Vgl. Euripides: Ebda.

²²⁰ Vgl. Stone, Simon: Ebda.

sondern nehmen aktiv am Geschehen teil und geben dem Konflikt zwischen Anna und Lukas eine konkrete, verkörperte Form. Damit werden die Kinder erstmals zu eigenständigen Subjekten auf der Bühne, auch wenn sie dramaturgisch weiterhin stark als Projektionsflächen der Eltern fungieren. Lukas betrachtet sie als Fortsetzung seines Erbes und als Legitimation seiner gesellschaftlichen Stellung, während Anna in ihnen sowohl den Beweis ihrer Mutterschaft als auch die Bürde ihrer gesellschaftlich reduzierten Rolle erkennt, zumal sie durch die Mutterschaft ihre Karriere aufgegeben hat.²²¹



Abbildung 7 Simon Stone *Medea*, Burgtheater, 2019, Timecode: 10:03

In Stones Inszenierung wird besonders deutlich, wie Kinder instrumentalisiert werden, um patriarchale Strukturen zu stabilisieren. Ihre Funktion reicht über das Familiäre hinaus, denn sie verkörpern die Reproduktion gesellschaftlicher Normen, in denen Mutterschaft das weibliche Dasein definiert, neben der eine Karriere nur eingeschränkt, wenn überhaupt, möglich ist. Indem Anna am Ende sich und ihre Kinder tötet, richtet sich ihre Tat gegen die

²²¹ Vgl. Ebd.

gesamte Ordnung, die sie jahrelang auf ihre Mutterschaft reduziert hat und ihr diese in der Inszenierung absprechen will.

Die Kinder, beides Buben, sind somit doppelt lesbar. Einerseits als eigenständige Figuren, die erstmals Stimme und Körper im Drama gewinnen, und zugleich als Projektionsflächen, über die Macht, Schuld und Geschlechterrollen verhandelt werden. Ihre Präsenz macht sichtbar, dass patriarchale Gewalt nicht nur Frauen, sondern auch die nächste Generation prägt und zerstört.

Bühnenraum

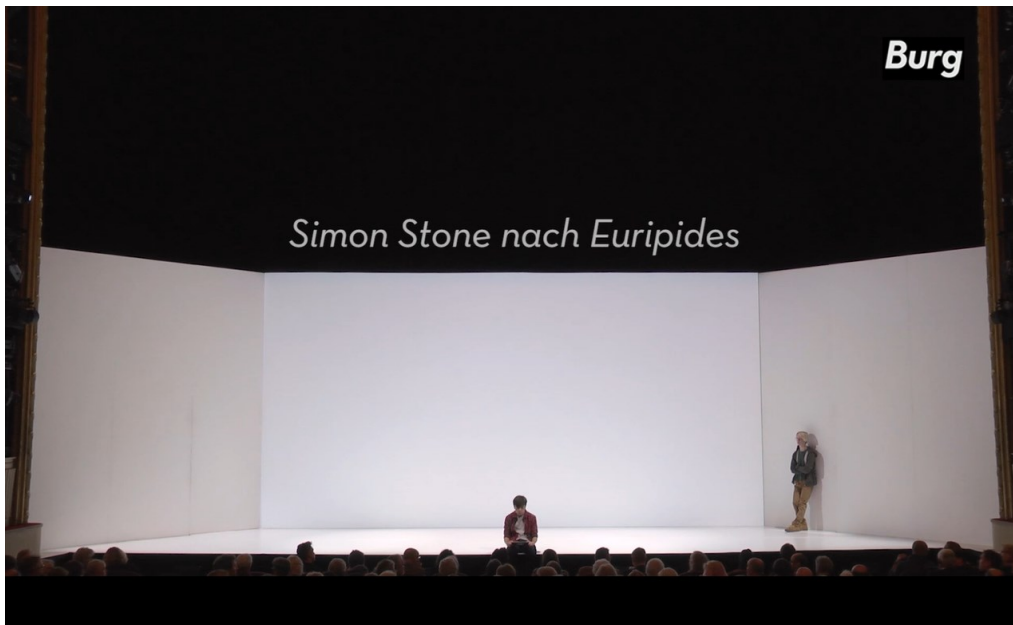


Abbildung 8 Simon Stone Medea, Burgtheater, 2019, Timecode: 00:03

Der Bühnenraum ist kühl, klinisch und transparent gestaltet und wirkt wie eine Manifestation der gesellschaftlichen Strukturen, die die Figuren gefangen halten. Anna ist in diesem Raum ständig ausgestellt, überwacht und kontrolliert, während Christoph in der Rationalität und Sterilität dieser Umgebung souverän agieren kann. Das Bühnenbild fungiert damit als räumliches Sinnbild für Kontrolle und Distanz – es verweist auf die unüberwindbare Trennung zwischen privater und öffentlicher Sphäre, zwischen weiblicher Emotionalität und männlich codierter Rationalität.



Abbildung 9 Simon Stone Medea, Burgtheater, 2019, Timecode: 00:50

Die Raumkomposition folgt einem strengen geometrischen Prinzip: weiße Flächen, klare Linien, eine glatte, fast klinische Oberfläche. Diese visuelle Reinheit erzeugt eine Atmosphäre der Sterilität, die an Laborräume erinnert und zugleich Annas berufliche Vergangenheit im medizinischen Forschungsbereich spiegelt. Der weiße Raum wird zur Projektionsfläche – im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Bühne und Leinwand verschmelzen zu einer doppelten Realität: der einer „objektiv“ beobachteten Welt und der einer subjektiv fragmentierten Innenwelt.



Abbildung 10 Simon Stone Medea, Burgtheater, 2019, Timecode: 04:05

Ein zentraler Bestandteil dieser Struktur ist die Live-Kamera-Führung, die eine zentrale dramaturgische Funktion einnimmt. Auf die Rückwand werden filmische Nahaufnahmen der Figuren projiziert, wodurch sich eine zweite, mediale Ebene über das Bühnengeschehen legt. Diese ständige Sichtbarkeit verweist auf ein visuelles Kontrollsystem, das es notwendig macht, Michel Foucaults *Konzept des Panoptismus*²²² in die Arbeit einzubringen. Macht wird dabei durch Beobachtung und Selbstüberwachung ausgeübt.²²³ Die Kinder, die für die Kameraführung zuständig sind im Stück, können hier als Instrumente dieser Beobachtung herangezogen werden. Anna bewegt sich in einem Raum, der ihre Körperlichkeit nicht schützt, sondern diszipliniert, indem jede Bewegung, jedes Zögern potenziell beobachtet und medial vervielfältigt wird. Damit wird die Bühne selbst zum Dispositiv der Disziplinierung, in dem Sichtbarkeit zur Form sozialer Kontrolle wird.

Zugleich erinnert die mediale Überblendung von Live-Kamera und Bühnenhandlung an Laura Mulveys Analyse des *male gaze* aus ihrem vielzitierten Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.²²⁴ Dabei geht es um den männlich kodierten Blick, der die Frau zum Objekt der Betrachtung macht.²²⁵ Anna erscheint als doppelt fixiert: Einerseits in der Perspektive der Kamera, die ihre Emotionen isoliert, andererseits in der gesellschaftlichen Struktur, die sie als Objekt der Beurteilung und Kontrolle definiert. Die Kamera fungiert hier nicht als neutrales Aufzeichnungsmedium, sondern als Repräsentation eines patriarchalen Blickregimes, das über Sichtbarkeit Macht herstellt. Passend dazu handelt es sich bei beiden Kindern, die als Kameramänner fungieren, um Burschen.²²⁶

²²² Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 20. Auflage. 2017.

²²³ Der Begriff *Panoptismus* bezeichnet bei Michel Foucault ein Modell moderner Macht und Kontrollstrukturen, das auf der Idee permanenter Beobachtung beruht. Ausgangspunkt ist Jeremy Benthams Entwurf des *Panoptikons*, eines Gefängnisses, in dem alle Insassen von einem zentralen Wachturm aus beobachtet werden können, ohne zu wissen, wann sie tatsächlich gesehen werden. Nicht die physische Gewalt, sondern die unsichtbare, potenzielle Überwachung wird zum zentralen Mechanismus der Disziplinierung. Die Macht wirkt nicht mehr durch äußeren Zwang, sondern durch Verinnerlichung der Kontrolle. Die Individuen beginnen, sich selbst zu überwachen und zu regulieren, weil sie sich jederzeit beobachtet fühlen. Der *Panoptismus* steht somit als Modell für eine disziplinarische Gesellschaft, in der Institutionen wie Schule, Fabrik oder Krankenhaus durch Sichtbarkeit, Ordnung und Vergleich Macht ausüben.

²²⁴ Vgl. Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. IN: Screen, Vol. 16. Nr.3. S. 6-18. 1975.

²²⁵ Laura Mulvey hat den Begriff des *male gaze* nicht geprägt, ihn jedoch durch ihren einflussreichen Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* maßgeblich theoretisch fundiert und popularisiert. Sie beschreibt darin, wie der männlich codierte Blick in klassischen Filmnarrativen die Frau nicht als handelndes Subjekt, sondern als Objekt visueller Lust positioniert. Dabei verschränkt sich der Blick der Kamera mit dem Blick der Figuren und dem Blick des Publikums zu einer patriarchalen Sehordnung, die weibliche Körper kontrolliert und objektiviert.

²²⁶ Vgl. Stone, Simon: Ebda.

Die Farbe Weiß bleibt bis zum Schluss dominant und wird so zum visuellen Leitmotiv. Sie steht einerseits für Reinheit, Ordnung und Rationalität, andererseits aber auch für Leere und emotionale Kälte. In dieser ununterbrochenen Weißheit spiegelt sich die Auslöschung von Individualität und die Neutralisierung des weiblichen Körpers. Die minimalistische Gestaltung und der bewusste Einsatz von Fläche, Projektion und Farbe verweisen auf die filmische Struktur der Inszenierung. Die Live-Bilder erzeugen eine Parallelmontage, die emotionale und zeitliche Ebenen ineinander blendet. Damit entsteht eine visuelle Metapher für Stones Konzept der Aktualisierung des Mythos, denn die antike Tragödie wird nicht durch archaische Zeichen, sondern durch die Ästhetik digitaler Bildmedien in die Gegenwart übertragen.

So unterstützt der Bühnenraum die Darstellung der differenzierten und psychologisch motivierten Charakterzeichnungen von Anna/Medea, Lukas/Jason, Klara/Kreusa und Christoph/Kreon, die Eskalation des Konflikts und die beklemmende Atmosphäre. Durch das sterile Weiß, die permanente Beobachtung und das Aufbrechen dieser Ordnung durch punktuelle Farbzeichen wird die zeitlose Gültigkeit der Auseinandersetzung mit patriarchalen Strukturen, weiblicher Unterdrückung und den verheerenden Folgen von Verrat und Rache deutlich.

Fazit

Simon Stones Inszenierung macht deutlich, wie Anna/Medea zwischen Mutterrolle, gesellschaftlicher Ausgrenzung und instrumentalisierter Weiblichkeit zerrieben wird. Ihre letzte Tat – der Kindsmord und der Suizid – verweigert nicht nur die patriarchale Zuschreibung von Mutterschaft, sondern entlarvt zugleich das System, das Frauen ausschließlich über diese Rolle definiert, die ihr jedoch unter gegebenen Umständen auch wieder abgesprochen werden kann.

Obwohl Anna in Stones Version im Gegensatz zu Euripides' Medea am Ende selbst stirbt, bleibt der Aspekt des *reproductive demon* nach Johnston ein zentrales analytisches Instrument. Der Kindsmord markiert die Überschreitung der Grenze, die das Patriarchat Frauen setzt. Anna wird

zum dämonischen Wesen, weil sie das reproduktive Ideal nachträglich verweigert und so das Fundament der Ordnung zerstört.²²⁷

Diese Lesart verdeutlicht auch Medeas/Annas Unvollständigkeit als Frau. Sie ist zu hilflos in einer Welt, die von ihr Anpassung fordert. Ihre Fremdheit ist nicht mehr die ethnische „Barbarei“ des Euripides, sondern die soziale Isolation einer Frau, die weder Bürgerrechte, wenn man an Euripides' Version denkt, noch Gleichstellung, wie im modernen Setting nach Simon Stone, besitzt. Lukas' Verrat verschärft diese Lage, denn indem er sie durch Klara ersetzt, wird Anna nicht nur entehrt, sondern existenziell bedroht. Sie wird zu einer Frau ohne *oikos*, ohne Rolle und ohne Zukunft.

Der Kindsmord und der Suizid können so als extreme Form des Widerstands gelesen werden. Sie lassen Anna Kontrolle über das eigene Schicksal zurückgewinnen. Gewalt wird für Anna zum einzigen Mittel, in einer patriarchalen Welt Gehör zu finden. Ein intersektionaler Blick macht zudem deutlich, dass sich ihre Isolation aus mehreren Dimensionen speist: als Frau, als Ausgestoßene, als psychisch Kranke. Diese doppelte bis dreifache Marginalisierung radikalisiert ihre Handlungen und macht sie nachvollziehbar, ohne sie zu entschuldigen. Annas psychischer Zustand ist dabei untrennbar mit den gesellschaftlichen Mechanismen verbunden, die ihn hervorgebracht haben. Ihre Erkrankung erscheint weniger als individuelles Scheitern, denn als Folge struktureller Überforderung und sozialer Exklusion. Die pathologisierende Wirkung patriarchaler Machtverhältnisse wird in ihr verdichtet sichtbar. In diesem Spannungsfeld verliert das Bild der Märtyrerin seine Eindeutigkeit, denn Anna wird nicht *trotz* ihrer psychischen Zerrüttung, sondern gerade *durch* sie zur tragischen Figur. Ihr Leiden und ihre Tat lassen sich als Ausdruck einer letzten, verzweiferten Selbstbehauptung innerhalb eines Systems verstehen, das sie selbst krank gemacht hat.

Die wiederkehrende Darstellung Medeas als *femme fatale*²²⁸ greift in diesem Zusammenhang zu kurz. Sie reduziert die Figur auf Verführung und Zerstörung und blendet die strukturellen Bedingungen aus, die ihre Radikalität erst hervorbringen. Stones Medea zeigt vielmehr die Komplexität dieser Figur. Anna ist eine Frau, die zwischen Opferrolle und Selbstermächtigung oszilliert und deren Tat nicht dämonisch, sondern gesellschaftlich bedingt ist. Gleichzeitig

²²⁷ Vgl. Johnston, Iles: Ebda.

²²⁸ Vgl. Johnston, Iles: Ebda.

bleibt diese Lesart ambivalent. Die Verbindung von Selbstermächtigung und Zerstörung verweist auf die begrenzten Handlungsspielräume, die Anna in einem patriarchalen System bleiben. Gewalt und Suizid werden hier nicht als Lösung, sondern als tragische Zuspitzung eines Prozesses gezeigt, in dem institutionelle Mechanismen – wie beruflicher Ausschluss, soziale Ächtung oder medikamentöse Sedierung – zur Eskalation beitragen. Denkbare Alternativen, etwa ein Aufbegehren durch Enthüllung, juristische oder berufliche Konsequenzen für Lukas, werden in Stones Inszenierung bewusst offengelassen. Dadurch verweigert die Regie eine einfache moralische Einordnung und konfrontiert das Publikum mit der Frage, inwieweit das System selbst zur Radikalisierung beiträgt.

So wird Anna/Medea zur Spiegelung einer Gesellschaft, die Pathologie und Widerstand ununterscheidbar werden lässt. Ihre Tat bleibt erschütternd, weil sie zugleich Ausdruck tiefster Verzweiflung und letzter Handlungsfähigkeit ist – ein Akt zwischen Zusammenbruch und Selbstbehauptung, der weniger Erlösung als Anklage bedeutet.

Julia Nina Kneussels *Medea. Stimmen*, im Kosmostheater, 2017

Die Inszenierung *Medea. Stimmen* nach dem gleichnamigen Prosatext von Christa Wolf, aufgeführt im Wiener Kosmostheater, 2017, unter der Regie von Julia Nina Kneussel,²²⁹ stellt einen radikalen Perspektivenwechsel im Umgang mit dem Medea-Mythos dar. Während die antike literarische Überlieferung, vor allem durch Euripides' Tragödie geprägt, Medea als Kindsmörderin und dämonische Fremde markiert, bricht Wolf diese Zuschreibung auf und entwirft ein feministisches Gegennarrativ. In diesem Erzählkosmos ist Medea keine Täterin, sondern eine Frau, die durch politische Intrigen, patriarchale Zuschreibungen und die Machtinteressen von Männern zur Außenseiterin gemacht wird.²³⁰

Kneussel verstärkt Wolfs Ansatz durch eine klare, vielstimmige Dramaturgie, denn es geht nicht mehr nur um Medeas Perspektive, die sich in der westlichen Kultur tief eingeschrieben hat, sondern um ein Mosaik unterschiedlicher Stimmen, die Widersprüche, Auslassungen und Instrumentalisierungen freilegen.²³¹ Das Stück wird so nicht nur zur Dekonstruktion eines Mythos, sondern zugleich zur feministischen Intervention gegen eine jahrtausendealte Praxis der Dämonisierung von Frauen.

Die Analyse erfolgt über eine Aufzeichnung der Inszenierung, die ausschließlich für den Zweck der Analyse in dieser wissenschaftlichen Masterarbeit verwendet werden darf. Die Aufzeichnung wurde vom Kosmostheater für eben diesen Zweck zur Verfügung gestellt und dankend entgegengenommen. Die Timecodes, die in der Analyse angeführt werden, sind diesem Videomaterial entnommen und nicht öffentlich zugänglich. Da die Figuren in der Inszenierung teilweise ineinandergreifen und nicht leicht zu trennen sind, werden sie in der Folge aufgelistet. Zusätzlich wird in aller Kürze schon ein Überblick über die grundlegenden Motivationen und ihre Haltung gegenüber Medea angedeutet, bevor sie im Charakter-Analyse-Teil detaillierter ausgearbeitet werden:

²²⁹ Kneussel, Julia Nina/ Theissl, Martina: *Medea. Stimmen*. Wien: Kosmostheater. 2017. URL: <http://archiv2018.kosmostheater.at/event.detail.php%EF%B9%96id=303.html>, Zugriff: 12.10.2025.

²³⁰ Vgl. Wolf, Christa: Ebda.

²³¹ Vgl. Kneussel, Julia Nina/Theissl, Martina: Ebda.

Figur	Spricht	Motivation	Funktion in Korinth
Medea	Ja	Entlarvt die Stadt als auf einem Verbrechen gegründet. Empfindet Fremdheit und Isolation.	Heilpraktikerin, Außenseiterin, Wahrheitssucherin, Bedrohung der Ordnung.
Jason	Ja	Aus Liebe zu Medea wird Angst und Abwehr, weil sie sich nicht anpassen will.	Will sich anpassen, sucht Anerkennung bei König Kreon und dessen Gesellschaft. Sieht Aufstiegsmöglichkeit und Chance auf ein Königreich.
Akamas	Ja	Ist intellektuell fasziniert von Medea. Instrumentalisiert Medeas Ruf gegen sie, um das Machtgefüge Korinths zu schützen.	Oberster Astronom und Vertrauter und Sprachrohr König Kreons. Repräsentiert die Wissenselite und die kühle und distanzierte Machterhaltung in Korinth.
Agamede	Ja	Frühere Schülerin Medeas und in Korinth dann Rivalin und Verräterin. Unterstützt Akamas' Intrigen gegen Medea und fügt sich den Anforderungen gegenüber Frauen in Korinth.	Heilpraktikerin und assimilierte Fremde, die sich auf Kosten Medeas integriert. Symbol für Opportunismus und Selbstverleugnung im patriarchalen System.
Leukon	Ja	Gibt sich warnend und passiv freundschaftlich gegenüber Medea.	2. Astronom. Fügt sich aus Angst in das bestehende System ein. Kritisiert das System nur gegenüber Medea, würde das aber nie offen proklamieren.
Merope	Nein	Wird als gebrochene Frau dargestellt. Sie bewegt sich zwischen Schuld und Schweigen; sie ist	Als Königin ohne Macht in Korinth verkörpert Merope das verdrängte Gewissen der Stadt. Sie

		insgeheim mit Medea verbunden und öffnet sich ihr gegenüber teilweise.	lebt isoliert und umgeben von Gerüchten.
Glauke	Ja	Bewundert Medea, fühlt sich von ihr angezogen und abhängig. Wendet sich trotzdem von Medea ab. Wird zur neuen Braut von Jason.	Königstochter. Verkörpert die fragile, abhängige Frauenrolle der korinthischen Elite. Ist Patientin von Medea.
Presbon	Nein	Neidisch und eitel; handelt aus Ehrgeiz und Selbsttäuschung.	Festveranstalter. Intrigiert ebenfalls gegen Medea. Steht für den opportunistischen Teil der Gesellschaft.
Kreon	Nein	Wird als misstrauisch und abweisend gegenüber Medea beschrieben. Lässt Medea aus Korinth vertreiben, um die Ordnung zu wahren.	König Korinths. Repräsentiert die politische und gesellschaftliche Machtstruktur. Ist in Inszenierung omnipräsent, ohne direkt aufzutreten
Korinther	Ja (Kollektiv)	Aus der Neugierde über Medeas Heiltalent wird Misstrauen und schließlich Hass.	Stimme der öffentlichen Meinung. Exekutieren gesellschaftliche Kontrollmechanismen und moralische Ordnung.

Judith Butlers Konzept der *Performativität des sozialen Geschlechts*²³² wird sichtbar, wenn Medea nicht mehr als Mensch mit natürlichen Eigenschaften erscheint, sondern als Frau, deren Rolle durch Zuschreibungen, Sprache und Machttakte erzeugt wird.²³³ Cordelia Fines Kritik an biologischen Geschlechterdeterminismen spiegelt sich darin, dass Medea nicht von Natur aus

²³² Vgl. Butler, Judith: Ebda.

²³³ Vgl. Ebd.

gefährlich oder emotional instabil ist, sondern durch gesellschaftliche Mechanismen zur Außenseiterin wird.²³⁴ Der intersektionale Ansatz, der den Blick auf die Mehrfach-Marginalisierung der Figur wirft, verdeutlicht, dass Medea sowohl als Frau wie auch als Fremde und als vermeintlich psychisch instabile Person ausgegrenzt wird.²³⁵ Und schließlich macht Roland Barthes' Mythos-Begriff klar, dass die Geschichte von Medea als Kindsmörderin nicht einfach historisch gewachsen ist, sondern ein bewusstes Narrativ darstellt, das patriarchale Strukturen stabilisiert.²³⁶

In dieser Konstellation gewinnt die Aufführung *Medea. Stimmen* eine doppelte Bedeutung, indem sie einerseits eine gesellschaftspolitische und historische Korrektur des klassischen Mythos bietet und andererseits erfahrbar macht, wie stark unsere Wahrnehmung von Weiblichkeit bis heute von mythischen Bildern geprägt ist.

Dekonstruktion des Kindsmord-Mythos

Christa Wolf verlagert den Kindsmord fundamental, denn nicht Medea tötet ihre Kinder, vielmehr wird in der Logik der Polis die Gesellschaft selbst zur „Kindsmörderin“, indem das Volk von Korinth die Kinder steinigt.²³⁷ Kneussel führt dieses Täter:innenumkehr dramaturgisch stimmig im Verlauf der Handlung ein, indem Medea nie als aktive Täterin konzipiert wird. Vielmehr lässt die Inszenierung Stimmen, Erinnerungen und Gerüchte aufeinanderprallen, bis sich die Konstruktion der Schuld als politisches Werkzeug entlarvt.²³⁸ Damit tritt die mythische Behauptung, dass Medea eine Kindsmörderin ist, als ideologischer Diskurs hervor, der in den Diensten der Herrschenden steht. Medea ist nicht dämonisch, sondern sie wird dämonisiert. Die Vorstellung vom *reproductive demon*,²³⁹ oder anders die Vorstellung von der Frau, die ihre Mutterschaft negiert und darum als unmenschlich markiert wird, bleibt als Deutungsfolie erhalten. Sie wird jedoch zur Kritik an der patriarchalen Zuschreibung, nicht zum Beweis. Die Inszenierung von Kneussel legt offen, dass das Bild der Kindsmörderin Symbolpolitik ist und kein Fakt. Statt die Frau als *dämonisches Wesen*

²³⁴ Vgl. Fine, Cordelia: Ebda.

²³⁵ Vgl. Dhawan, Nikita. do Mar Castro Varela, Maria: Ebda.

²³⁶ Vgl. Barthes, Roland: Ebda.

²³⁷ Vgl. Kneussel, Julia Nina/ Theissl, Martina: Ebda.

²³⁸ Vgl. Ebd.

²³⁹ Johnston, Iles: Ebda.

darzustellen, wird sie als Sündenbock markiert, dessen Dämonisierung notwendig ist, um männliche Macht zu festigen. Medea wird damit zum Sinnbild jener Frauen, die in patriarchalen Systemen kriminalisiert, dämonisiert oder pathologisiert werden, sobald sie sich nicht einfügen.²⁴⁰

Fremdheit und Marginalisierung

In Kneussels' Inszenierung ist Medeas Fremdheit als geflüchtete Person wieder vielschichtiges Thema der Marginalisierung.²⁴¹ Schon bei Euripides wird sie als „Barbarin“ aus Kolchis markiert, deren Anderssein sie verdächtig macht.²⁴² In Christa Wolfs Fassung, wie auch auf der Bühne im Kosmostheater, verschiebt sich dieser Aspekt, denn die Fremdheit ist hier nicht nur kulturell, sondern auch sozial und politisch. Medea wird ausgeschlossen, weil sie unabhängig denkt, weil sie nicht schweigt, weil sie sich nicht dem Bild der fügsamen Frau unterordnet.²⁴³ Das äußert sich vor allem in Medeas Proklamation, die sie wieder und wieder äußert: „Ich bin nicht von Kolchis weg, um mich hier zu ducken!“²⁴⁴

Der intersektionale Blick macht deutlich, dass Medea mehrfach marginalisiert ist. Sie ist Frau in einer männerdominierten Polis. Sie ist Fremde, die keine Bürgerrechte hat. Und sie ist in der Lesart der Anderen die psychisch Instabile, die Unberechenbare, die „Gefährliche“. Diese Mehrfachausgrenzung verstärkt ihre Isolation und erklärt die Radikalität der Maßnahmen, die gegen sie ergriffen werden.

Schuld und Herrschaft

Die Inszenierung zeigt vor allem durch Akamas' rationale Erklärungen über die Geschehnisse gegenüber Medea eindrucklich, dass Schuld ein politisches Werkzeug ist.²⁴⁵ Indem Medea zur Kindsmörderin erklärt wird, können Akamas und Kreon ihre Macht sichern, indem sie sich über

²⁴⁰ Vgl. Kneussel, Julia Nina/ Theissl, Martina: Ebda.

²⁴¹ Vgl. Ebd.

²⁴² Vgl. Euripides: Ebda.

²⁴³ Vgl. Kneussel, Julia Nina/ Theissl, Martina: Ebda.

²⁴⁴ Ebd.: Timecode: 01:05:39.

²⁴⁵ Vgl. Ebd.

Akamas als die Garanten der Ordnung präsentieren. Schuld ist hier nicht Wahrheit, sondern ein Diskurs, ein Akt von Zuschreibung und Machterhalt.²⁴⁶

Zugleich entfaltet die Inszenierung Elemente eines Krimis und eines Polit-Thrillers, indem Medea zur Ermittlerin wird, die ein verdrängtes Verbrechen ans Licht bringt. Gleichzeitig entstehen durch ihre Ermittlungen schädliche Narrative über Medea, die von den Machterhaltern in Korinth in der Gesellschaft verbreitet werden.²⁴⁷ Akamas wird in der Inszenierung als der Puppenmeister gezeichnet, der sich darin versteht, die Meinung des Volkes Korinth über eine Situation und über einen Menschen zu formen. Er setzt einerseits bei Agamedea, einer kolchischen Heilpraktikerin und Konkurrentin Medeas an, genau wie bei dem beliebten Festeausrichter Presbon. Er lässt sie in den Genuss von Anerkennung kommen und schürt bestehende Vorbehalte und die eigenen Ambitionen von Agamedea und Presbon gekonnt, um sie für sich zu gewinnen und gegen Medea anzustacheln. Dann nutzt Akamas laut eigenen Aussagen immer auch, was das Leben ihm bietet, denn als im Volk eine Seuche ausbricht nutzt er dies, um die Meinung des Volkes Korinth gegen Medea und Kolchis zu verfestigen.²⁴⁸ Medea lässt sich davon jedoch nicht abschrecken und enthüllt, dass Kreons ältere Tochter von den eigenen Eltern geopfert wurde, um die Stadt vor einer Seuche zu retten. Dieses Gründungsverbrechen wird nie öffentlich gegen Kreon erhoben; stattdessen wird dem Volk erklärt, dass die Tochter einen Prinzen weit weg geheiratet hat und glücklich ihr Leben lebt.²⁴⁹

Medeas Ermittlungen bedrohen also den Frieden im korinthischen Volk und stellen somit eine Gefahr für die Machthabenden in Korinth dar. Nicht nur sie selbst, auch ihre mitgebrachten Landsleute aus Kolchis, die mit Jason nach Korinth geflohen sind, werden systematisch ausgegrenzt. Die Fremden passen nicht ins Selbstbild der Polis, und indem man sie zu Außenseitern macht, sichert man die eigene Identität nach innen.²⁵⁰

In diesem Klima der Feindseligkeit wird Medea sukzessive dämonisiert, bis sie schließlich verbannt wird, ohne ihre Kinder mitnehmen zu dürfen, die wie oben bereits ausgeführt vom korinthischen Volk gesteinigt werden.²⁵¹ Dies verweist auf Butlers These, dass Macht durch

²⁴⁶ Vgl. Ebd.

²⁴⁷ Vgl. Ebd.

²⁴⁸ Vgl. Ebd.

²⁴⁹ Vgl. Ebd.

²⁵⁰ Vgl. Ebd.

²⁵¹ Vgl. Ebd.

Sprache ausgeübt wird. Medea wird nicht durch Taten, sondern durch Zuschreibungen mit Worten und Narrativen vernichtet, die sie dämonisieren, während das eigentliche Verbrechen der Herrschenden unsichtbar bleibt. Schuld wird performativ erzeugt, um Herrschaft zu legitimieren und abzusichern.²⁵²

Vielstimmigkeit und Gegenerzählung

Der Titel *Medea. Stimmen* ist programmatisch, denn statt einer einzigen Autorität, hören wir eine Vielzahl an Stimmen, die unterschiedliche Facetten und Widersprüche sichtbar und hörbar machen. Kneussel greift dies auf, indem Medeas Geschichte nicht linear, sondern fragmentarisch erzählt wird, ähnlich einer Gerichtsverhandlung.²⁵³

Die Vielstimmigkeit bedeutet, Geschichte nicht als abgeschlossen und eindeutig zu sehen, sondern als Diskursfeld, in dem Macht sichtbar gemacht und hinterfragt werden kann. Im Falle der Inszenierung tritt jede Figur mit ihren eigenen Perspektiven und Rechtfertigungen auf, die das Verhalten gegenüber Medea entschuldigen wollen.²⁵⁴ Was bleibt ist ein Mosaik aus Meinungen, das ein vielschichtiges Bild von Medea entstehen lässt.

²⁵² Vgl. Butler, Judith: Ebda.

²⁵³ Vgl. Kneussel, Julia Nina/ Theissl, Martina: Ebda.

²⁵⁴ Vgl. Ebd.

Charakteranalyse Medea



Abbildung 11 Julia Nina Kneussel *Medea. Stimmen*, Kosmostheater, 2017, Timecode: 01:16:35

In der Inszenierung von Kneussel erscheint Medea nicht als dämonische Kindsmörderin, sondern als Frau, die durch ihre Wahrheitssuche zur Außenseiterin gemacht wird.²⁵⁵ Die Regisseurin stellt sie mit einer deutlichen Distanz zum überlieferten Mythos dar, denn Medea wird nicht als übersteigerte Emotionsträgerin oder als exotisches Fremdwesen inszeniert, sondern als analytisch denkende, scharf beobachtende und sprachlich präzise Figur. Sie nimmt die Rolle einer Ermittlerin ein, die Schritt für Schritt die verdrängten Verbrechen der korinthischen Gesellschaft aufdeckt, allen voran den Mord an Kreons älterer Tochter, der dem Volk verschwiegen wurde. Gerade dieser kriminalistische Aspekt prägt die Inszenierung nachhaltig und verschiebt Medeas Rolle von der Täterin hin zur Aufdeckerin.²⁵⁶

Medea ist sowohl Frau als auch Fremde, und diese doppelte Marginalisierung verstärkt ihre Isolation. Ihre Landsleute aus Kolchis, die gemeinsam mit ihr und Jason nach Korinth gelangten, werden ebenso systematisch an den Rand gedrängt und ihrer Rechte beraubt.²⁵⁷

²⁵⁵ Vgl. Ebd.

²⁵⁶ Vgl. Ebd.

²⁵⁷ Vgl. Ebd.

Medeas gesellschaftliche Außenseiterposition ist somit nicht zufällig, sondern Ausdruck einer strukturellen Exklusion, die Fremdheit, Geschlecht und politische Macht unauflöslich miteinander verknüpft.

Besonders eindrücklich ist der Umgang der Inszenierung mit Medeas Mutterschaft. Die Kinder kommen auf der Bühne nicht vor und ihre Abwesenheit wird zum Zeichen für eine andere Form von Mutterschaft.²⁵⁸ Mutterschaft wird hier über Verantwortung, Fürsorge gegenüber anderen Figuren und Wahrheitssuche dargestellt. Sie äußert sich über Beziehungen und Handlungen und nicht über familiäre Szenen. Medea zeigt mütterliche Fürsorge gegenüber Glauke, der Königstochter, die in das patriarchale System hineingeboren wurde und sich ihm ausgeliefert fühlt.²⁵⁹ Medeas Haltung ihr gegenüber ist schützend und mitfühlend, denn sie erkennt in Glauke eine kindliche Frau, die von den Machtinteressen der Männer instrumentalisiert wird. Medea versucht Glauke zu stärken, damit sie das Selbstbewusstsein entwickelt, für sich selbst einzustehen, was eine zutiefst mütterliche Art der Intervention darstellt.²⁶⁰

Sie nähert sich außerdem an Merope an, der sie Solidarität als Mutter entgegenbringt. Sie möchte Merope aus ihrer Einsamkeit und Isolierung helfen und wird darüber auf die Fährte des Verbrechens geschickt.²⁶¹ Auch hier übernimmt Medea Verantwortung gegenüber dem Geschehenen, um die Verletzungen von Merope und Glauke heilen zu helfen und ihnen wieder eine Stimme zu verleihen.

Ihre Beziehung zu ihren Kindern wird als zart und liebevoll beschrieben, ohne zu sentimentalisieren. Die eignen Kinder stehen jedoch nicht im Fokus der Inszenierung. Durch den Mord ihrer Kinder durch das korinthische Volk wird Medea die ausgeübte Mutterschaft ultimativ abgesprochen. Medea überlebt diesen Akt zwar körperlich, wird jedoch gesellschaftlich und symbolisch vernichtet. Ihr wird die Rolle der „Hexe“ zugeschrieben, nicht weil sie ein Verbrechen begangen hat, sondern weil sie es wagt, die Wahrheit über die Gründungsgewalt der Stadt ans Licht zu bringen. Das Volk handelt dabei unwissend und angestachelt von den Machthabenden Kreon und Akamas.²⁶²

²⁵⁸ Vgl. Ebd.

²⁵⁹ Vgl. Ebd.

²⁶⁰ Vgl. Ebd.

²⁶¹ Vgl. Ebd.

²⁶² Vgl. Ebd.

Insgesamt entwirft Kneussel Medea als Figur von eindringlicher Präsenz, deren analytischer und widerständiger Charakter im Zentrum steht. Sie verweigert die Performanz jener Weiblichkeit, die von der patriarchalen Ordnung verlangt wird und wird genau deshalb zur Bedrohung erklärt.²⁶³

Charakteranalyse Jason



Abbildung 12 Julia Nina Kneussel *Medea. Stimmen*, Kosmostheater, 2017, Timecode: 09:15

Jason erscheint in *Medea. Stimmen* als eine Figur, deren Identität sich zwischen Angst und Macht, zwischen Anpassung und Aggression entfaltet. Er ist kein Held, sondern ein Mann, der sich an die Machtstrukturen Korinths klammert, um der eigenen Ohnmacht zu entkommen. Seine Beziehung zu Medea ist geprägt von Faszination, Furcht und von einer schleichenden Transformation, in der Liebe in Herrschaft umschlägt.²⁶⁴ Die ersten Worte Jasons, als er die Bühne betritt, sind: „Ein Weib wird mir zum Verhängnis. Mir. Jason.“²⁶⁵ Diese Formulierung verrät sein Bedürfnis, sich selbst als Zentrum zu behaupten, während er Medea zum bloßen

²⁶³ Vgl. Ebd.

²⁶⁴ Vgl. Ebd.

²⁶⁵ Ebd.: Timecode: 04:40

Auslöser seines Unglücks macht. Er benennt, ordnet und kontrolliert in seinem Anfangsmonolog und genau darin liegt der Ursprung seiner Gewalt.²⁶⁶

Jasons Machtausübung vollzieht sich zunächst auf sprachlicher Ebene. Er spricht über Medea zum Publikum, statt mit ihr. Indem er ihr das Recht auf eine eigene Erzählung entzieht, macht er sie zum Objekt seiner Deutung. Seine Sprache ist das Werkzeug einer symbolischen Unterwerfung, die im sozialen Kontext Korinths von der herrschenden Ordnung legitimiert wird. Als sich der Konflikt zuspitzt, verwandelt sich diese sprachliche Gewalt in physische Brutalität. Kurz vor Medeas Verbannung greift Jason sie an. Er packt sie bei den Haaren und drückt ihr Gesicht in einen Wassertank.²⁶⁷ Diese Szene ist mehr als eine Affekthandlung. Sie offenbart den Kern seiner Identität als Träger einer patriarchalen Macht, die ihre Verletzung des Egos in Gewalt übersetzt. Sein Satz, „Ungestraft beleidigt man Jason nicht“,²⁶⁸ steht emblematisch für das Selbstverständnis eines Mannes, der Demütigung nicht erträgt, weil sie sein gesellschaftliches Konstrukt von Stärke bedroht. Der Angriff auf Medea ist damit eine Machtdemonstration – eine Geste der Wiederherstellung seines verletzten Egos im Spiegel einer Frau, die sich ihm entzieht.

Nach dieser Eskalation wird Jason endgültig zum Richter und Vollstrecker. Er übernimmt die Sprache der korinthischen Ordnung, wenn er über Medeas Schicksal spricht, und seine Stimme vollzieht das Urteil, das sie aus der Stadt verbannt. In seiner Stimme vereinen sich persönliche Kränkung und gesellschaftliche Norm. Er spricht im Namen der Vernunft, doch seine Rede ist durchdrungen von Macht und Angst. Seine scheinbare Rationalität verdeckt die Gewalt, die ihr zugrunde liegt.²⁶⁹

Besonders deutlich zeigt sich diese Gewalt in der Szene der Verbannung, in der er Medea die Kinder entzieht.²⁷⁰ Dieser Akt ist nicht nur Ausdruck persönlicher Rache, sondern die vollendete soziale Vernichtung. Die Kinder sind Bindeglieder zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Heimat und Fremde. Indem Jason sie ihr entreißt, löscht er Medeas Identität als Mutter und Frau aus. Er nimmt ihr nicht nur die Familie, sondern auch ihre gesellschaftliche Daseinsberechtigung.

²⁶⁶Ebd.: Timecode: 04:40-05:40

²⁶⁷ Vgl. Ebd.: Timecode: 1:19:09-1:19:30

²⁶⁸ Ebd.: Timecode: 1:19:10

²⁶⁹ Vgl. Ebd.

²⁷⁰ Vgl. Ebd.

Jason ist also keine Figur, die durch offene Brutalität definiert wird, sondern durch den Übergang von Sprache zu Handlung, von symbolischer zu physischer Gewalt. Sein Handeln entspringt nicht spontaner Grausamkeit, sondern der inneren Logik einer Gesellschaft, die männliche Autorität und Selbstbeherrschung über alles stellt, genau wie das Schweigen des Weiblichen.²⁷¹ Er glaubt, durch Distanz und Kontrolle die Ordnung zu wahren, doch gerade diese Kontrolle kippt in zerstörerische Härte. Sein körperlicher Angriff auf Medea beim Urteilsspruch und der Entzug der Kinder sind zwei Seiten derselben Struktur. Es ist der Versuch, Macht zu bewahren, indem man das Andere, Unberechenbare, Weibliche erstickt.



Abbildung 13 Julia Nina Kneussel *Medea*. *Stimmen*, Kosmostheater, 2017, Timecode: 01:19:19

So wird Jason zum Instrument der korinthischen Gewaltkultur. Er vollzieht, was Kreons Macht fordert, nämlich die Eliminierung dessen, was nicht in die Ordnung passt. Seine Körperlichkeit – die Hand in Medeas Haar, das Eintauchen ihres Gesichts ins Wasser – ist das gewaltvolle, physische Symbol dieser Anpassung.²⁷² Er löscht buchstäblich ihre Stimme aus, indem er sie am Atmen hindert. Es ist der Moment, in dem Sprache in Körper übergeht, in dem männliche Ordnung sich in Zwang verwandelt. Damit entlarvt Jason sich selbst als tragische Figur, denn

²⁷¹ Vgl. Ebd.

²⁷² Vgl. Ebd.

er glaubt, sich durch ihre Unterwerfung zu retten, doch seine Rettung ist Zerstörung. In seiner Gewalt gegen Medea zerstört er das letzte Band zu seiner eigenen Menschlichkeit.

Charakteranalyse Glauke

Glauke ist eine Figur der stillen, aber tiefen Tragik. Als zweite Tochter des Königs Kreon und der Königin Merope wächst sie in einer Welt auf, die von goldener Oberfläche, Maß und Kontrolle bestimmt ist. Ihr Name kommt aus dem altgriechischen und bedeutet *die Strahlende*²⁷³ und das steht sinnbildlich für jene Ästhetik der Reinheit, die Korinth als gesellschaftliches Ideal erhebt. Hinter dieser makellosen Fassade verbirgt sich jedoch ein Körper, der zittert, ein Bewusstsein, das verstummt, und eine Identität, die vollständig von den Erwartungen der anderen bestimmt ist.²⁷⁴

Zu Beginn erscheint Glauke als unscheinbare und geschwächte Prinzessin, als Opfer einer mysteriösen Erkrankung, die Medea behandelt. In dieser Beziehung liegt zunächst ein Moment der weiblichen Solidarität. Glauke begegnet der Fremden mit einer nervösen Bewunderung, einer Faszination, die mehr von Sehnsucht als von Furcht geprägt ist. Medea verkörpert für sie eine andere Form des Frauseins. Sie ist eigenständig, laut, sinnlich, ungebändigt. Die Heilung, die Medea ihr schenkt, ist deshalb nicht nur körperlich, sondern symbolisch. Sie sorgt für ein kurzes Aufleuchten von Selbstermächtigung innerhalb der engen Grenzen des Palastes.²⁷⁵ Doch gerade diese Heilung wird ihr zum Verhängnis, denn was sie von Medea empfängt, ist zugleich das, was sie von Kreon und Jason trennt.

Im Verlauf der Handlung verschiebt sich Glaukes Rolle. Sie wird nicht mehr als Kranke gesehen, sondern als neue Braut Jasons, die an seiner Seite in der Szene von Medeas Verbannung auftritt. Dieser Moment markiert eine Umkehrung der Kräfteverhältnisse zwischen Medea und Glauke. Die einst Abhängige steht nun scheinbar in der Position der Legitimität, während Medea zur Ausgestoßenen wird. Glauke fungiert als Symbol gesellschaftlicher

²⁷³ Wisdom Library: URL: <https://www.wisdomlib.org/de/names/glauce>, Zugriff: 24.10.2025.

²⁷⁴ Vgl. Kneussel, Julia Nina/ Theissl, Martina: Ebda.

²⁷⁵ Vgl. Ebd.

Reinheit, als das Bild, das Korinth an die Stelle der unkontrollierbaren Medea setzt. Sie ist die Frau des Systems, die schweigsam, gehorsam und politisch nützlich ist.²⁷⁶

Ihre Anwesenheit legitimiert Jasons Entscheidung, Medea zu verstoßen; sie gibt seinem Verrat ein gesellschaftliches Gesicht. Als Braut repräsentiert Glauke den Triumph der angepassten Weiblichkeit über die widerständige. In ihr materialisiert sich die Gewalt der Gesellschaft, die das Unkontrollierbare, das Medea symbolisiert, nur ertragen kann, indem sie es ersetzt.

Gleichzeitig bleibt Glauke selbst ein Opfer dieser Struktur. Ihr Status als Braut ist der eines Austauschobjektes zwischen ihrem Vater Kreon, der die Verbindung politisch nutzt, und Jason, der darin seine gesellschaftliche Anerkennung sucht.²⁷⁷ Ihre neue Rolle bringt ihr keine Autonomie, sondern den endgültigen Verlust der eigenen Identität. Sie steht neben Jason wie ein Zeichen des Sieges, nicht wie eine Person.²⁷⁸

Ihre Reinheit ist nicht Ausdruck innerer Stärke, sondern Resultat der Zensur. Glauke verkörpert die Ideologie Korinths in Reinform. Sie stellt eine Weiblichkeit dar, die nur existieren darf, wenn sie stumm bleibt. Sie steht neben Jason nicht als Geliebte, sondern als Beweis seiner Macht, seiner Reintegration in das System.

Glauke ist somit weniger eine psychologische Figur als ein Symbol gesellschaftlicher Funktionalität. Sie zeigt, wie das Patriarchat weibliche Körper austauscht, um Macht zu sichern. Ihr Glanz ist der Reflex jener Ordnung, die Medea zerstört.²⁷⁹

Charakteranalyse Akamas

Akamas ist eine der zentralen Figuren der korinthischen Machtstruktur. Er ist ein Mann, der nicht durch Emotion, sondern durch Sprache herrscht. Als *oberster Astronom* verkörpert er die Verbindung von Wissen, Vernunft und politischer Loyalität. Er ist der Intellektuelle der Stadt, derjenige, der die Ordnung nicht nur verteidigt, sondern ideologisch begründet. In seiner Stimme verdichtet sich die Rationalität Korinths, die den Anspruch erhebt, das Weltgeschehen

²⁷⁶ Vgl. Ebd.

²⁷⁷ Vgl. Ebd.

²⁷⁸ Vgl. Ebd.

²⁷⁹ Vgl. Ebd.

zu messen, zu berechnen und zu erklären und damit alles, was sich dieser Logik entzieht, zu kontrollieren oder zu verwerfen.²⁸⁰

Er begegnet Medea mit einem ambivalenten Interesse, das sich rasch in Misstrauen verwandelt. Zunächst scheint er von ihrer Fremdheit und ihrem Wissen fasziniert, vor allem von jener Form der Erkenntnis, die nicht aus Berechnung, sondern aus Erfahrung und Intuition erwächst. Doch diese Faszination schlägt in Ablehnung um, sobald er spürt, dass Medeas Denken eine andere Art von Wahrheit beansprucht, nämlich eine, die die vorherrschende Machtordnung bedroht.²⁸¹

Akamas ist es, der argumentativ rechtfertigt, warum sie verstoßen werden müsse. Seine Sprache ist ruhig, klar, gelehrt und gerade darin liegt ihre Gewalt. Er kleidet die politische Entscheidung in den Mantel der Vernunft und verwandelt Willkür in Notwendigkeit.²⁸² Akamas' Stimme ersetzt Kreons physische Macht durch die Autorität des Diskurses. Seine Sprache folgt der Logik dessen, was Sabine Schiffer als *diskursive Rahmung bzw. Framing* beschreibt.²⁸³ Er strukturiert die Wahrnehmung der Ereignisse so, dass Medeas Ausschluss als rational und unvermeidlich erscheint. Indem er Argumente, Begriffe und Deutungsmuster vorgibt, erzeugt er eine sprachliche Ordnung, in der Macht als Vernunft und Gewalt als Schutz legitimiert wird.²⁸⁴

Auch im persönlichen Verhältnis zu Jason zeigt sich Akamas' Funktion als Sprachrohr des Systems. Jason sucht in ihm Bestätigung, will sich durch seine Zustimmung moralisch absichern. Doch Akamas bleibt distanziert, ironisch, überlegen. Sein Auftreten und Verhalten sind Ausdruck jener höfischen Kälte, die sich als Intellektualität tarnt. Er widerspricht nicht offen, sondern neutralisiert jede Leidenschaft durch die Sprache der Vernunft.²⁸⁵

Akamas ist somit weniger eine individuelle Figur als eine Institution. Er repräsentiert das Denken Korinths, ein Denken, das sich als aufgeklärt versteht, tatsächlich aber von Angst und Kontrolle geprägt ist.²⁸⁶ Seine Astronomie ist kein offenes Forschen, sondern ein Akt der Einhegung, denn er will das Unfassbare fassen, das Dunkle benennen, das Fremde messen.²⁸⁷

²⁸⁰ Vgl. Ebd.

²⁸¹ Vgl. Ebd.

²⁸² Vgl. Ebd.

²⁸³ Vgl. Schiffer, Sabine: Ebda.

²⁸⁴ Vgl. Ebd.

²⁸⁵ Vgl. Kneussel, Julia Nina/ Theissl, Martina: Ebda.

²⁸⁶ Vgl. Ebd.

²⁸⁷ Vgl. Ebd.

In der Szene, in der Medea den Palast verlassen muss,²⁸⁸ ist Akamas' Rolle entscheidend. Er ist es, der den Diskurs über ihre Gefährlichkeit formt, denn er übersetzt Angst in Argument und Emotion in Gesetz. Akamas steht also im Zentrum der intellektuellen Gewalt Korinths. Er glaubt, objektiv zu handeln, doch seine Objektivität ist Komplizenschaft.²⁸⁹ Indem er Medea verurteilt, schützt er nicht die Wahrheit, sondern die Struktur, die ihn selbst legitimiert. Seine *astronomische Perspektive* ist der Blick von oben. Es ist also der Blick desjenigen, der sich über das Menschliche erhebt, um es zu kategorisieren.

Am Ende ist Akamas genau das, was Medea entlarvt: **die Stimme** einer Zivilisation, die sich als vernünftig begreift und doch auf Ausschluss und Unterdrückung gründet. Seine vermeintliche Klarheit ist die Dunkelheit der Macht.

Die Stimmen

Das Ensemble der Stimmen wird von Kneussel als vielschichtiges Geflecht unterschiedlicher Perspektiven inszeniert. Diese Stimmen widersprechen einander, bestätigen, überlagern und fragmentieren das Bild von Medea.²⁹⁰ Dadurch wird keine geschlossene Wahrheit präsentiert, sondern eine polyphone Struktur, die der Komplexität des Mythos gerecht wird. Medeas Geschichte erscheint nicht als monolithische Erzählung, sondern als Schauplatz widersprüchlicher Erinnerungen, in dem die Mechanismen von Macht und Schuld sichtbar werden.²⁹¹

²⁸⁸ Ebd.: Timecode: 20:55

²⁸⁹ Vgl. Ebd.

²⁹⁰ Vgl. Ebd.

²⁹¹ Vgl. Ebd.

Bühnenraum



Abbildung 14 Bühnenbild *Medea. Stimmen*, Kosmostheater, 2017, Timecode: 20:54

Der Bühnenraum der Inszenierung im Kosmostheater ist bewusst reduziert und offen gestaltet.²⁹² Kneussel verzichtet auf realistische Ausstattungen und schafft stattdessen eine fragmentierte, flexible Architektur, die von Verschiebungen, Transparenzen und Schattenzonen geprägt ist.²⁹³ Diese Ästhetik verweigert dem Publikum eine klare Verortung und erzeugt so eine Atmosphäre von Unsicherheit und Instabilität.

Kurze Blackouts und Lichtwechsel erinnern an filmische Schnitttechniken und erzeugen den Eindruck einer Spurensicherung. Der Bühnenraum wird zum Tatort, in dem die verdrängte Gewalt der Polis nach und nach sichtbar gemacht wird. Er wird damit nicht nur zur Kulisse, sondern zum Mitspieler, der die Brüche, Leerstellen und Ungewissheiten der Erzählung materialisiert.²⁹⁴

²⁹² Vgl. Ebd.

²⁹³ Vgl. Ebd.

²⁹⁴ Vgl. Ebd.

Der Bühnenraum kann hier als semantisches System verstanden werden, denn er spricht durch seine Struktur. Die Statik des Bühnenbildes unterstreicht das starre, unveränderliche Machtgefüge von Korinth.²⁹⁵ Die Figuren bewegen sich in einem Raum, der nicht auf sie reagiert. Diese Unbeweglichkeit symbolisiert die gesellschaftliche Ordnung, die sich gegen jede Form von Veränderung sperrt.²⁹⁶ Passend dazu findet sich auf der Webseite des Kosmostheaters im Text der inzwischen archivierten Inszenierung *Medea. Stimmen* ein Zitat von Christa Wolf: „Wenn unsere Kultur in Krisen gerät, fällt sie immer wieder auf das gleiche Verhalten zurück: die Schuld bei Außenseitern suchen, diese ausgrenzen, sie zu Sündenböcken stempeln.“²⁹⁷ Im Kontext dieses Zitates und der Tatsache, dass der Bühnenraum zeitlos präsentiert wird, gewinnt die oben angeführte symbolische Deutung des Bühnenraums an Allgemeingültigkeit. Das System und der Ort Korinth werden spätestens austauschbar, wenn eine Gesellschaft sich in einer Krise befindet und ein Feindbild zum Erhalt des Status Quo braucht.

Musikeinsatz

Auch der Musikeinsatz folgt der dramaturgischen Logik von Kneussel, die den Krimi-Charakter und die Vielstimmigkeit der Vorlage unterstreichen. Die Musik fungiert nicht als begleitender Hintergrund, sondern als eigenständige Stimme im dramatischen Geschehen: Elektronische Klänge, disharmonische Flächen und rhythmische Impulse strukturieren die Handlung und kommentieren das Bühnengeschehen.²⁹⁸

Drei Funktionen lassen sich dabei unterscheiden. Erstens erzeugt die Musik eine Atmosphäre der Unsicherheit, denn die leisen, nervösen Motive begleiten manchmal Dialoge²⁹⁹ und füllen manchmal die Stille dazwischen.³⁰⁰ Dadurch erzeugen die musikalischen Beiträge Spannung und lassen unterschwellig Bedrohung anklingen. Zweitens verstärkt sie die Momente, in denen Medea die Wahrheit ausspricht, etwa bei der Enthüllung des Mordes an Kreons älterer

²⁹⁵ Vgl. Ebd.

²⁹⁶ Vgl. Ebd.

²⁹⁷ Wolf, Christa in DIE ZEIT. Ausgabe 10/2007.

²⁹⁸ Vgl. Ebd.

²⁹⁹ Vgl. Ebd.: Timecode: 16:30

³⁰⁰ Vgl. Ebd.: Timecode: 18:55

Tochter.³⁰¹ In dieser Szene verdichtet sich der Klang, wird dissonant und bedrängend, sodass der Tabubruch auch akustisch erfahrbar wird.³⁰² Drittens markiert die Musik die Gewalt des Kollektivs, denn als das korinthische Volk sich gegen Medea erhebt, breitet sich ein massiver, anonymen Klangteppich aus, der die unpersönliche, bedrohliche Macht der Menge spürbar macht.³⁰³

Die Musik übernimmt damit die Funktion eines modernen Chors. Sie kommentiert, widerspricht und verdichtet, ohne sich in die Logik einer linearen Erzählung einzufügen. In ihrer Brüchigkeit verweist sie darauf, dass es keine eindeutige Wahrheit gibt, sondern nur konkurrierende Stimmen und Perspektiven.³⁰⁴

Fazit

Die Inszenierung *Medea. Stimmen* von Julia Nina Kneussel macht deutlich, wie sich ein antiker Mythos durch feministische Relektüre und ästhetische Dekonstruktion in ein Gegen-Narrativ verwandeln lässt. Christa Wolfs literarischer Ansatz, Medea vom Vorwurf des Kindsmords zu entlasten und stattdessen als Opfer politischer Intrigen zu zeigen, wird durch die Regie präzise theatraalisiert. Entscheidend ist, dass die Aufführung den Mythos nicht einfach korrigiert, sondern als gesellschaftliche und diskursive Konstruktion entlarvt.

So zeigt sich Judith Butlers Theorie der Performativität von Geschlecht darin, wie Medea aus der korinthischen Gesellschaft ausgeschlossen wird, weil sie die ihr zugeschriebene Rolle nicht erfüllt. Sie verweigert die Performanz der fügsamen, schweigenden Frau und wird gerade deshalb zur Bedrohung für die patriarchale Ordnung.³⁰⁵ Jason und Kreon dagegen verkörpern die diskursiv stabilisierten Männlichkeitsstrukturen: rational, ordnend, zukunftsorientiert. Ihre Sprache „performt“ Autorität, während Medeas Sprache als gefährlich und destabilisierend

³⁰¹ Ebd.: Timecode: 41:40-44:00

³⁰² Vgl. Ebd.: Timecode: 41:40-44:00

³⁰³ Ebd.: Timecode: 1:12:40-1:15-26

³⁰⁴ Vgl. Ebd.

³⁰⁵ Vgl. Butler, Judith: Ebda.

markiert wird. Die Inszenierung macht so sichtbar, dass Geschlecht nicht naturgegeben ist, sondern durch Diskurse und Machtverhältnisse hergestellt wird.³⁰⁶

Cordelia Fines Kritik an biologistischen Geschlechtermythen schließt sich dem konstruktivistischen Gedanken von Judith Butler in dieser Inszenierung an. Medea wird nicht als emotional instabile Frau gezeigt, die von Natur aus gefährlich sei, sondern als kluge, widerständige und analytische Figur, die von den Machthabenden dämonisiert wird. Diese Dämonisierung überträgt sich auf das korinthische Volk, das sich in der Folge gegen Medea stellt.³⁰⁷

Roland Barthes' Konzept des Mythos als sekundäres Zeichensystem findet in der Inszenierung eine direkte Entsprechung. Der Mythos des Kindsmords wird nicht als historische Tatsache verstanden, sondern als ideologischer Code, der patriarchale Herrschaft absichert. Indem Julia Nina Kneussel die Entstehung und Verbreitung dieser Erzählung sichtbar macht, wird klar, dass Medeas Schuld nicht real ist, sondern als performativer Akt verstanden werden kann, der zeigt wie durch Zuschreibung, Vorurteile und machtpolitische Strukturen mit Sprache die kollektive Erinnerung manipuliert wird. Der Mythos ist wandelbar und die Wandlung ist von der Rezension derer abhängig, die sich mit dem Stoff auseinandersetzen.³⁰⁸

Die intersektionale Perspektive wird dadurch gestützt, dass Medeas Ausschluss nicht nur auf ihr Frausein, sondern auch auf ihre Herkunft aus Kolchis zurückzuführen ist. Kneussel macht sichtbar, dass nicht nur Medea, sondern auch ihre Landsleute an den Rand gedrängt werden. Es handelt sich also um eine doppelte Marginalisierung, denn Medea ist Frau und Fremde zugleich, und ihre Ausgrenzung ist exemplarisch für die systematische Entrechtung von Personen, die nicht der Norm der Polis entsprechen.³⁰⁹

Auch das Konzept des *reproductive demon*³¹⁰ nach Johnston dient als kritisches Instrument. Medea wird traditionell zur monströsen Figur, weil sie sich der Rolle als Mutter verweigert und mit dem Kindsmord gleichgesetzt wird. In Kneussels' Inszenierung wird dieses Narrativ

³⁰⁶ Vgl. Ebd.

³⁰⁷ Vgl. Fine, Cordelia: Ebda.

³⁰⁸ Vgl. Barthes, Roland: Ebda.

³⁰⁹ Vgl. Schiffer, Sabine: Ebda.

³¹⁰ Johnston, Iles: Ebda.

bewusst dekonstruiert, indem nicht Medea, sondern das korinthische Volk die Kinder tötet. Die Zuschreibung des Dämons liegt damit nicht in Medea selbst, sondern in der korinthischen Gesellschaft, die Medeas Kinder aus Rache hinrichtet und ihr so ihre Rolle als Mutter ultimativ abspricht.

Julia Nina Kneussels Inszenierung am Kosmostheater verdeutlicht, wie feministische Theaterpraxis mythische Erzählungen nicht nur neu erzählen, sondern auch die Mechanismen ihrer Tradierung offenlegen kann. Medea wird hier nicht als Täterin, sondern als Opfer und zugleich als Zeugin einer patriarchalen Schuldmaschine gezeigt. Jason und Akamas erscheinen nicht als Karikaturen des Bösen, sondern als erschreckend plausible Vertreter einer Ordnung, die ihre Stabilität durch Ausgrenzung, Lüge und Diskurskontrolle sichern. In dieser Konstellation macht die Aufführung exemplarisch sichtbar, wie patriarchale Macht entsteht, funktioniert und sich legitimiert – und wie Theater zum Ort ihrer Dekonstruktion werden kann.

Zwei Inszenierungen in Relation: Simon Stone und Julia Nina Kneussel

Die Auseinandersetzung mit der Figur der Medea gehört zu den zentralen kulturgeschichtlichen Stoffen des europäischen Theaters. Seit Euripides' Tragödie prägt die Erzählung vom Kindsmord die Wahrnehmung der Figur und hat über Jahrhunderte hinweg zur Konstruktion eines weiblichen Mythos beigetragen, in dem Weiblichkeit mit Fremdheit, Emotionalität und Bedrohung gleichgesetzt wurde.³¹¹ Die beiden zeitgenössischen Inszenierungen – Simon Stones *Medea* und *Medea. Stimmen* von Julia Nina Kneussel – zeigen exemplarisch, wie sich der Umgang mit diesem Stoff verschoben hat. Beide Produktionen lassen sich als Versuche lesen, die Figur neu zu deuten und gegen ihre instrumentelle Vereinnahmung in patriarchalen Diskursen zu positionieren. Dennoch unterscheiden sie sich in ihrem Zugriff, ihren ästhetischen Strategien und den Botschaften, die sie vermitteln. Während Julia Nina Kneussel die Vorlage von Christa Wolfs *Medea. Stimmen* für ihre Inszenierung wählt, hat sich Simon Stone für Euripides' Version der Medea als Mythos-Vorlage entschieden.

Beide Inszenierungen verbindet, dass Medea nicht als genuin dämonische Figur erscheint. In beiden Fällen wird deutlich, dass die Zuschreibung der Kindsmörderin keine historische Wahrheit, sondern eine politische und gesellschaftliche Konstruktion ist. In Stones Version dient sie dazu, Annas Handeln als irrational und als Folge einer ohnmächtigen und pathologischen Reaktion zu brandmarken. Währenddessen wird den männlichen Figuren die Rationalität und der Opportunismus zum Verhängnis. In *Medea. Stimmen* ist der Kindsmord an der älteren Tochter Kreons das Ergebnis eines gezielten Vertuschungsmechanismus. Medea wird dämonisiert, um das Verbrechen der Herrschenden zu verdecken. Beide Produktionen arbeiten damit die Mechanismen heraus, mit denen Frauen zur Projektionsfläche für Schuld und Angst werden.

Die Unterschiede liegen in der historischen Verankerung und der ästhetischen Umsetzung. Stone überträgt den Stoff in ein modernes, bürgerlich-kapitalistisches Setting, in dem Karriere, Ehe und Familie die zentralen Koordinaten sind.³¹² Seine Medea ist eine Frau im heutigen

³¹¹ Vgl. Euripides: Ebda.

³¹² Vgl. Stone, Simon: Ebda.

Arbeits- und Gesellschaftssystem, deren Ausschluss plausibel erscheint, weil er in der Logik von Leistung, Erfolg und Effizienz verankert ist.³¹³ Kneussel hingegen orientiert sich enger an Christa Wolfs literarischer Vorlage, schafft jedoch durch ihre Inszenierung einen Raum, der sich bewusst der historischen Festlegung entzieht. Der Bühnenraum und die Figurenführung entwerfen kein eindeutig lokalisierbares oder zeitlich fixierbares Umfeld, sondern eine ästhetisch verdichtete Welt, die über konkrete Milieus hinausweist. Dadurch entsteht eine zeitlose Dimension, in der Medeas Erfahrung universell lesbar wird – als Sinnbild weiblicher Fremdheit, Wahrheitssuche und gesellschaftlicher Ausgrenzung, unabhängig von Epoche oder sozialer Schicht. Während Stone den Mythos in die Gegenwart verlagert, hebt Kneussel ihn in eine Zwischenwelt, in der Vergangenes und Gegenwärtiges, Mythos und Realität ineinanderfließen.

Auch in den Botschaften unterscheiden sich die Inszenierungen. Stones *Medea* konfrontiert das Publikum mit der Normalität struktureller Gewalt im modernen Patriarchat: Anna ist kein mythisches Ungeheuer, sondern eine Frau, die an alltäglichen, aber destruktiven Geschlechterverhältnissen zerbricht. Kneussel betont stärker den Aspekt der kollektiven Schuld, denn Medea wird nicht nur von Jason und Kreon, sondern von der gesamten korinthischen Gesellschaft ausgeschlossen.³¹⁴ Während Stone den Fokus auf das private Beziehungs- und Karrierespiel legt, richtet sich *Medea. Stimmen* auf die Mechanismen, mit denen Gesellschaften Gewalt verschweigen und Schuld externalisieren.

Historisch gesehen greifen beide Inszenierungen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts auf. Stones *Medea* reflektiert feministische Diskurse über die Sichtbarkeit von Frauen in der Arbeitswelt und die strukturelle Abwertung weiblicher Leistung.³¹⁵ Zugleich wird Anna eine psychische Krankheit zugeschrieben, was doppeldeutig bleibt, denn einerseits kann sie als Erklärung oder Entschuldigung für ihr Handeln dienen, andererseits spiegelt sie ein gesellschaftliches Versagen wider, das weibliche Abweichung pathologisiert, statt ihre Ursachen im System zu suchen. Die Pathologisierung wird damit selbst zum Teil des patriarchalen Mechanismus, der Annas Ausschluss legitimiert.³¹⁶ Kneussel steht in der Tradition von Christa Wolfs literarischem Projekt der 1990er Jahre, das als Reaktion auf die

³¹³ Vgl. Ebd.

³¹⁴ Vgl. Kneussel, Julia Nina/ Theissl, Martina: Ebda.

³¹⁵ Vgl. Stone, Simon: Ebda.

³¹⁶ Vgl. Ebd.

Diskurse der Wiedervereinigung des politisch geteilten Deutschlands zu verstehen ist. Medea wird hier als Fremde, Migrantin und Wahrheitssuchende entworfen, um gesellschaftliche Verdrängungen und Machtmechanismen zu kritisieren.³¹⁷

Gerade hier zeigt sich die aktuelle Relevanz der Figur Medea. In Stones Inszenierung verweist sie auf gegenwärtige Debatten über Care-Arbeit, Geschlechterrollen im Beruf und die Austauschbarkeit von Frauen in neoliberalen Strukturen. Medea wird zur Symbolfigur einer Gesellschaft, in der weibliche Leistung anerkannt wird, solange sie nützlich ist, und sofort entwertet wird, sobald sie unbequem wird. Die Gewalt, die sie erfährt, ist nicht mythisch, sondern erschreckend gegenwärtig.

In *Medea. Stimmen* wiederum gewinnt die Figur Aktualität durch Fragen nach kollektiver Verantwortung und nach der Behandlung von Fremden in einer Gesellschaft. Medea ist hier Migrantin und Frau zugleich, doppelt marginalisiert und doppelt verletzlich. Ihr Ausschluss erinnert an aktuelle Debatten um Migration, Integration und die Verweigerung von Rechten. Ihre Enthüllung des verdrängten Verbrechens macht zudem sichtbar, wie moderne Gesellschaften Schuld externalisieren, um ihre eigene Legitimität zu sichern – sei es durch die Dämonisierung von Frauen, Migrant:innen oder anderen marginalisierten Gruppen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass beide Inszenierungen Medea aus der Rolle der dämonischen Täterin befreien und sie als Opfer gesellschaftlicher Instrumentalisierung zeigen.

³¹⁷ Wolf, Christa: Ebda.

Abschließende Zusammenfassung und Ausblick

Die Analyse des Medea-Mythos hat gezeigt, dass diese Figur seit der Antike ein außerordentlich sensibles Seismograffeld gesellschaftlicher Werte und Machtstrukturen darstellt. Medea ist keine fixe Gestalt, sondern ein wandelbares Bedeutungsreservoir, das je nach historischem Kontext neu gefüllt wird. Die Arbeit konnte exemplarisch sichtbar machen, wie sehr sowohl die antiken Texte als auch die zeitgenössischen Inszenierungen von Simon Stone und Julia Kneussel Medea instrumentalisieren, um Fragen nach Weiblichkeit, Fremdheit, Macht und Widerstand auszuhandeln. Jede Regiehaltung schreibt Medea ein bestimmtes Verhältnis zur Welt ein und offenbart zugleich die ideologischen Koordinaten ihrer eigenen Gegenwart.

Trotz der Fülle an wissenschaftlichen Zugängen verliert Medea nichts von ihrer Dringlichkeit. Im Gegenteil: Gerade ihre Übercodierung macht sie zu einer Figur, die sich jeder abschließenden Interpretation entzieht. Medea bleibt aktuell, weil sie ständig neu befragt und zugleich benutzt wird, als Projektionsfläche, als Warnbild, als feministische Ikone oder als Störfigur in patriarchalen Narrativen. Jede Inszenierung bedeutet unweigerlich, Haltung zum Mythos einerseits und zu seinen Figuren andererseits zu beziehen.

Für zukünftige Forschungsfelder eröffnet sich insbesondere die Frage, wie sich mediale und performative Übersetzungen, von Theater über Film bis digitale Formate, auf die Wahrnehmung dieser Figur auswirken. Ebenso bietet der intersektionale Blick neue Perspektiven auf Medeas Positionierung als Fremde und politische Außenseiterin. Der Mythos bleibt lebendig, weil er sich fortwährend mit den Konflikten der Gegenwart verschränkt. Medea wird deshalb auch künftig eine Figur bleiben, an dem gesellschaftliche Selbstbilder sichtbar, verhandelbar und kritisierbar werden.

Quellenverzeichnis

Amnesty International: Schwangerschaftsabbruch in den USA: Neuer Amnesty-Bericht zeigt Folgen für Betroffene nach Ende von Roe v. Wade. 5.8.2024. URL: <https://www.amnesty.at/news-events/news/schwangerschaftsabbruch-in-den-usa-neuer-amnesty-bericht-zeigt-folgen-fuer-betroffene-nach-ende-von-roe-v-wade/>, Zugriff: 28.10.2025.

Aristophanes übersetzt von Fried, Erich: Lysistrata: die Komödie des Aristophanes. Berlin: Wagenbach. 2000.

Aristoteles: Die Poetik. Übersetzt von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam Verlag. 2008.

Art UK: <https://artuk.org/discover/stories/representing-medea-the-tale-of-a-mythical-murderess>, Zugriff: 10.12.2024.

BabelStone (Eigenes Werk), <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10862243>, CC0, Zugriff: 10.12.2024.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Berlin: Suhrkamp Verlag. 2010.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 16. Auflage. 2012.

Christow, Swantje: Der Lilith Mythos in der Literatur. Der Wandel des Frauenbildes im literarischen Schaffen des 19. und 20. Jahrhunderts. Aachen: Shaker. 1998.

Connell Sophia M.: Frauen. IN: Rapp, Christoph/Corcilus Klaus: Aristoteles Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH. 2021.

de Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Reinbek bei Hamburg: 17. Auflage. Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2017.

Dhawan, Nikita. do Mar Castro Varela, Maria: Intersektionalität und ihre Kritiker*innen. IN: Sabel, Anna; Loinaz, Natalia Amina; et.al (Hrsg.): (K)ein Kopftuch Buch. Über race-, Religions- und Geschlechterkonstruktionen und das, wovon Kopftuchdebatten ablenken. Bielefeld: transcript Verlag. 2023.

Dschungel Wien: Workshop – Wer ist heute Medea?. URL: <https://www.dschungelwien.at/vorstellung/445>, Zugriff: 16.02.2020.

Graf, Fritz: Griechische Mythologie. Eine Einführung. München/Zürich: Artemis & Winkler. 3. Auflage. 1991.

Euripides: Medea. Übersetzt von Paul Dräger. Stuttgart: Reclam Verlag. 2011.

Fine, Cordelia: *Delusions of Gender. The real Science behind the Sex Differences*. London: Faber & Faber Ltd. 2015.

Foley, Helene P.: *The Conception of women in Athenian drama*. IN: Foley, Helene P. (Hrsg.): *Reflections of women in Antiquity*. New York: Gordon and Breach. 1984.

Fornaro, Sotera: *Michael Köhlmeier und das Schweigen des Homers*. IN: Ketterl, Simone; Marx, Friedhelm; Meurer, Jonas (Hrsg.): *Mythos-Geschichte-Gegenwart. Beiträge zum Werk Michael Köhlmeiers*. Würzburg: Königshausen und Neumann. 2021.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 20. Auflage. 2017.

Griffith, Mark: *Antigone and Her Sister(s). Embodying Women in Greek Tragedy*. IN: Lardinois, André. Laura McClure (Hrsg.): *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society*. Princeton: Princeton University Press. 2018.

Hartmann, Elke: *Geschlechterdefinitionen im attischen Recht*. IN: Hartmann, Elke/ Hartmann, Udo/ Pietzner, Katrin (Hrsg.): *Geschlechterdefinitionen und Geschlechtergrenzen in der Antike*. Stuttgart: Steiner. 2007.

Johnston, Sarah Iles: *Corinthian Medea and the Cult of Hera Akraia*. IN: Clauss, James J. Johnston, Sarah Iles: *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton: Princeton University Press. 1997.

Ketterl, Simone; Marx, Friedhelm; Meurer, Jonas (Hrsg.): *Mythos-Geschichte-Gegenwart. Beiträge zum Werk Michael Köhlmeiers*. Würzburg: Königshausen und Neumann. 2021.

Lardinois, André (Ed.) and Laura McClure (Ed.): 2018: *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society*. Princeton: Princeton University Press. URL: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/view/product/511617>, Zugriff: 1.12.2019.

Ludin, Fereshta: *Feministische Verhandlung(en). Von Kämpfen, Identität und Gerechtigkeit*. IN: Sabel, Anna; Loinaz, Natalia Amina, et al (Hrsg.): *(K)ein Kopftuch Buch. Über race-, Religions- und Geschlechterkonstruktionen und das, wovon Kopftuchdebatten ablenken*. Bielefeld: transcript Verlag. 2023.

Lütkekaus, Ludger: *Mythos Medea. Texte von Euripides bis Christa Wolf*. Stuttgart: Reclam Taschenbuch. 2007.

Magenau, Jörg: *Christa Wolf. Eine Biographie*. Berlin: Kindler Verlag. 2002.

Marneros, Andreas: *Warum Ödipus keinen Ödipus-Komplex und Adonis keinen Schönheitswahn hatte. Psychoanalyse und griechische Mythologie – eine Beziehungserklärung*. Bonn: Springer Verlag. 2018.

Millet, Kate: *Sexual Politics*. New York/Chichester/West Sussex: Columbia University Press. 2016.

Mucha Alfonse: Médée, 1898. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1029856/medee-poster-mucha-alfonse/m%C3%A9d%C3%A9e-poster-mucha-alfonse/m%C3%A9d%C3%A9e-poster-mucha-alfonse/>, © Victoria and Albert Museum, London, Zugriff: 9.1.2025.

Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. IN: Screen, Vol. 16. Nr.3. S. 6-18. 1975.

Pasolini, Pier Paolo: Medea. 1969. (Film)

Pease, Allan; Pease, Barbara: Warum Männer nicht zuhören und Frauen schlecht einparken können. Ullstein: Ullstein Taschenbuch. 6. Auflage. 2017.

Pease, Allan; Pease, Barbara: Warum Männer immer Sex wollen und Frauen von der Liebe träumen. Ullstein: Ullstein Taschenbuch. 2009.

Pomeroy, Sarah B.: Frauenleben im klassischen Altertum. Stuttgart: Kröner Verlag. 1985.

Rösslhumer, Maria: Femizide und Gewalt gegen Frauen in Österreich. IN: <https://www.gewaltinfo.at/themen/gewalt-an-frauen/femizide-und-gewalt-gegen-frauen-in-oesterreich.html>, Zugriff: 5.12.2024.

Rule, Ann: A bitter harvest: A Woman's Fury A Mother's Sacrifice. Honolulu: Simon and Stone. 1997.

Saetta Cottone, Rossella; Wögerbauer, Werner: Jean Bollack und die Inszenierung der Antike. IN: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Ausgabe 59 Heft 4. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag. 2015.

Salzburg Museum: Sammlung-Online. URL: https://sammlung-online.salzburgmuseum.at/problematische_objekte/glossar#n-p, Zugriff: 14.9.2025.

Sandys, Frederick: Medea, 1868, Birmingham Museum & Art Gallery, Birmingham, <https://shop.birminghammuseums.org.uk/products/pod442775?variant=33332565868621>, CC0, Zugriff: 23.5.2025.

Scheffel, Michael: Vom Mythos gezeichnet. Medea zwischen ‚Sexus‘ und ‚Gender‘ bei Euripides und Christa Wolf. IN: Gaál-Baróti, Marta; Bassola, Péter (Hrsg.): „Millionen Welten“ Festschrift für Árpád Bernáth zum 60. Geburtstag. Budapest/Szeged: Grimm Verlag Szeged. 2001.

Schiffer, Sabine: Framing, Priming und Politik. Das Kopftuch als Projektionsfläche und Anker für den Problemstau. IN: Sabel, Anna; Loinaz, Natalia Amina; et.al (Hrsg.): (K)ein Kopftuch Buch. Über race-, Religions- und Geschlechterkonstruktionen und das, wovon Kopftuchdebatten ablenken. Bielefeld: transcript Verlag. 2023.

Schumacher, Ernst: Medea – Frau im Elend. Eine mythische Figure behält durch Jahrtausende ihre tödliche Lebenskraft. IN: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Ausgabe 40. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau Verlag. März 1994.

Schuster, Katharina: Warum der „Tradwife“-Trend gefährlich ist. IN: ZDF Heute. URL: <https://www.zdfheute.de/politik/ausland/tradwife-bewegung-trend-tiktok-100.html>, Zugriff: 28.10.2025.

Sophokles herausgegeben von Kernig, Karl: Antigone. Leipzig/Wien: Freytag. 1930.

Stone, Simon nach Euripides: Medea. IN: Burgtheater Wien. URL: <https://nachtkritik.de/nachtkritiken/oesterreich/wien-niederoesterreich/wien/burgtheater-wien/medea-simon-stones-ueberschreibung-des-stoffes-von-euripides-am-burgtheater-wien>
Zugriff: 20.1.2025

The Guardian: Christa Wolf Obituary. URL: <https://www.theguardian.com/books/2011/dec/01/christa-wolf>, Zugriff: 4.2.2025.

Theatermuseum: Maria Callas. Die Kunst der Selbstinszenierung. URL: <https://www.theatermuseum.at/vor-dem-vorhang/ausstellungen/maria-callas/>, Zugriff: 31.1.25.

Torrance, Isabelle: Euripides. London/New York: I.B. Tauris & Co. Ltd. 2019.

Voss, Christine L.: Projektionsraum Mythos Bei Christa Wolf – Von der Cassandra zur Medea. Eine Literarische Analyse der Feministisch-Mythographischen Konzepte in diesen Werken. New Jersey/New Brunswick: 1998. Dissertation.

Wolf, Christa: Der geteilte Himmel. Erzählung. München: Luchterhand. 1999.

Wolf, Christa: Medea. Stimmen. Frankfurt am Main: 9. Auflage. 2015.

Abstract

Diese Masterarbeit untersucht die Figur der Medea als Projektionsfläche patriarchaler und feministischer Diskurse. Im theoretischen Teil wird auf feministische, poststrukturalistische und intersektionale Ansätze (u. a. Simone de Beauvoir, Judith Butler, Cordelia Fine) Bezug genommen, um die Konstruktion von Weiblichkeit als Instrument gesellschaftlicher Macht zu analysieren. Der historische Abschnitt zeichnet die Entwicklung des Medea-Mythos von der antiken Tragödie bis zu modernen Neudeutungen nach und zeigt, wie sich ihr Bild von der „Barbarin“ zur Symbolfigur weiblicher Selbstermächtigung wandelte. Im analytischen Teil werden Simon Stones *Medea* (Burgtheater 2018/19) und Julia Nina Kneussels' *Medea. Stimmen* (Kosmostheater 2016/17) in Relation gesetzt: zwei Inszenierungen, die Medea zwischen Opferrolle und Widerstand neu positionieren. Die Arbeit zeigt, dass Medea heute als Spiegel gesellschaftlicher Machtstrukturen fungiert – ein Mythos, der weiterlebt, weil er ständig neu verhandelt wird.

English:

This thesis explores Medea as a mirror of patriarchal and feminist discourse. The theoretical framework draws on feminist and poststructuralist thought (Simone de Beauvoir, Judith Butler, Cordelia Fine, among others) to examine femininity as a social construct of power. Historically, the study traces the evolution of the Medea myth—from ancient tragedy to modern reinterpretations—revealing her transformation from demonized outsider to symbol of female agency. The analytical focus compares two Viennese productions: Simon Stone's *Medea* (Burgtheater 2018/19) and Julia Kneussel's *Medea. Stimmen* (Kosmostheater 2016/17), which reimagine Medea between victimhood and resistance. The thesis concludes that Medea remains a living, adaptable myth: a performative site where gender, power, and identity are continuously renegotiated.