
DIE DISKRIMINIERUNG DER ANTIKEN FRAUENGESTALT MEDEA

Die beiden zeitgenössischen Neuinterpretationen Médée (1946) von Jean Anouilh und Le Songe de Médée (2004) von Angelin Preljocaj

Dagmar Strimmer
Universität Innsbruck*

1. Einleitung

Medea, die antike Frauengestalt der griechischen Mythologie, hat bis in die Gegenwart große Wirkmacht, und der Mythos ist Ausgang für zahlreiche Interpretationen. Die älteste noch vollständig erhaltene schriftliche Quelle des Ur-Mythos geht auf den Tragödiendichter¹ Euripides zurück und stammt aus dem 5. Jh. v. Chr. Euripides hat mündlich tradierte Mythen, die ständig ergänzt und variiert worden sind, als Quellen verwendet und diese neu gedeutet: Medea wird zur Mörderin ihrer Kinder und dadurch hat Euripides ein neues Drama geschaffen, welches bis heute zu faszinieren vermag.² Namhafte Vertreter*innen aus Literatur, Theater, Oper, Tanz und Film setzten und setzen sich mit der Geschichte von Medea auseinander. Dazu zählen beispielweise: Medea als fremde Außenseiterin im Drama bei Hans Henny Jahnn in *Medea* (1926) und bei Jean Anouilh in *Médée* (1946); die intertextuellen Um- und Neuperspektivierungen im Roman von Ursula Haas *Freispruch für Medea* (1987) und Christa Wolf *Medea – Stimmen* (1996); Medea im Film bei Pier Paolo Pasolini *Medea* (Italien 1969) und Lars von Trier *Medea* (Dänemark 1988), das nonverbale Tanztheater *Le Songe de Médée* von Angelin Preljocaj und die plurimediale Inszenierung von Aribert Reimann *Medea. Oper in vier Bildern* (2010).

Die Forschung hat sich intensiv mit den Eigenschaften und dem Charakter von Medea auseinandergesetzt. Sie wurde untersucht als Opfer, Heldin, Zauberin und als Sündenbock. Sämtliche ihrer Facetten waren Gegenstand unterschiedlichster Analysen. In den Mittelpunkt meiner Untersuchungen stelle ich die Diskriminierung der

* Mein Dank gilt Dr. Dunja Brötz (Universität Innsbruck, Vergleichende Literaturwissenschaft) für Ihre Lektüre und die daraus resultierenden Verbesserungsvorschläge. Etwaige Fehler sind erst danach entstanden.

¹ „Der Dichter war in der Regel auch der Regisseur, nicht selten übernahm er auch eine Rolle.“ Roeske (2007) 16.

² Vgl. Roeske (2007) 22.

Frauenfigur Medea in zeitgenössischen Neuinterpretationen. Die gendertheoretische Perspektive ist dabei Ausgang meiner Untersuchungen, jedoch erweitere ich diesen Blickwinkel um die Kategorien *race* und *class*. Erst die Theorie der Intersektionalität (*race, class* und *gender*)³ wird den von Medea erfahrenen Diskriminierungen gerecht. Diese Kategorien der Intersektionalität erweitere ich um die Kategorie *motherhood* und zeige anhand der untersuchten Primärwerke auf, dass eine Frau als Mutter zusätzlichen Diskriminierungen ausgesetzt ist. Die Kategorie *class* spielt hingegen in den von mir ausgewählten Medea-Bearbeitungen eine untergeordnete Rolle. Aus den zahlreichen Neuinterpretationen habe ich exemplarisch zwei aus dem letzten Jahrhundert ausgewählt, da mir der Gegenwartsbezug und die Wirkmacht der Figur Medea bis in unsere Zeit sehr wichtig erscheint. Außerdem überschreitet die Figur Medea seit Jahrtausenden räumliche, zeitliche und mediale Grenzen. In Jean Anouilhs Drama *Médée* wird Medea als Außenseiterin dargestellt, die ihrem Leben, nach dem Mord an ihren Kindern selbst ein Ende setzt. Anouilh führt das Element des Suizids ein und verdeutlicht damit die Ausweglosigkeit ihres Schicksals. Im nonverbalen Tanztheater *Le Songe de Médée* von Angelin Preljocaj finden wir eine moderne Frauengestalt wieder, die mit ihrem Schicksal zwischen liebevoller Mutter und leidenschaftlicher Liebhaberin haddert. Preljocaj prägte dafür den Begriff ‚Medea-Komplex‘, den seines Erachtens jede (westliche) Frau in sich trage.⁴ Anhand einer literaturwissenschaftlichen Analyse und Interpretation ausgewählter Textstellen, welche inhaltlich und thematisch passend zu den Kategorien der Intersektionalität ausgewählt werden, zeige ich die erfahrene Diskriminierung und den Konflikt von Medea als Frau und Mutter auf. Auf folgende Kategorien von sozialer Ungleichheit werde ich bei meinen Untersuchungen das Augenmerk legen: *race, gender* und *motherhood*.

2. *Médée* von Jean Anouilh

Jean Anouilh (1910–1987) war ein französischer Autor und erfolgreicher Dramatiker. Er hat sein 1944 in Paris uraufgeführtes Drama *Médée* nach der Befreiung Frankreichs durch die Amerikaner 1944 geschrieben. Die Nachkriegszeit war geprägt von Armut, Zerstörung und Existenzängsten. Der französische Existentialismus hatte in den 1940ern große Bedeutung und im Drama von Anouilh findet man die Schuldfrage als zentrales Thema wieder. Im Personenverzeichnis des Dramas kommen Medea, die Amme, Kreon, Jason, ein Junge (Bote) und ein Wächter vor. Das Drama beginnt, als Medea und Jason in Korinth ankommen. Medea hat in ihrer Heimat aus Liebe ihren Vater betrogen und Jason dadurch zum goldenen Vlies verholten. Im Anschluss darin

³ „Intersektionalität (engl. *Intersectionality*), bezeichnet die wechselseitige Durchdringung von Kategorien sozialer Ungleichheit. [...] Seither findet es große Beachtung in den *Gender Studies* und den *Queer Studies*, dort v.a. in der sozialwissenschaftlichen Forschung, zunehmend aber auch im lit. und kulturwissenschaftlichen Feld.“ Nünning (2013) 348.

⁴ Vgl. Falcone (2010) 147.

ist sie mit ihm geflüchtet. Jason hat sich in die Stadt Korinth zu König Kreon begeben, um Asyl zu erbitten. Mittels eines Botenberichts erfährt Medea, dass Jason Kreosa,⁵ die Tochter des Königs, heiraten wird. Die Kinder von Medea sollen bei Jason und seiner neuen Frau im Palast aufwachsen. Als Akt der Vergeltung entsendet Medea ihre Kinder mit einem vergifteten Schleier als Brautgeschenk in den Palast. Das Gift tötet die Braut bei der ersten Berührung und der herbeielende Vater (König Kreon) stirbt beim Versuch, Kreosa die Geschenke zu entreißen. In der Schlusszene bringt Medea beide Kinder – für die Rezipient*innen nicht sichtbar – um, und tötet sich selbst mit demselben Dolch. Im Gegensatz zu den meisten früheren Bearbeitungen des Mythos lässt Anouilh Medea Selbstmord begehen. Jason bleibt übrig, und er geht mit den Worten, „Es gilt nun zu leben, eine Ordnung zu bewahren, Korinth Gesetze zu geben und eine Welt zu errichten nach unseren Maßen, um dort den Tod zu erwarten“ zur Tagesordnung über.⁶ Die Intention des Autors, nach dem Zweiten Weltkrieg Frieden zu finden, wird hier deutlich.⁷

3. *Le Songe de Médée* von Angelin Preljocaj

Angelin Preljocaj wurde 1957 in Paris geboren, seine Eltern befanden sich auf der Flucht aus dem kommunistischen Albanien nach Amerika. Sie machten aufgrund seiner Geburt in Paris Halt und blieben dort. Preljocaj ging 1980 nach seiner Ausbildung zum klassischen Tänzer nach Amerika, um modernen Tanz zu studieren. Die zwei Pole – klassischer und moderner Tanz – bilden den Rahmen seiner künstlerischen Arbeit.⁸ Seine Neuinterpretation des Medea-Mythos stammt aus dem Jahr 2004 und wurde in Paris uraufgeführt.⁹ Maria Falcone schreibt über das Tanztheater Preljocajs: „In his choreography, the myth symbolizes the challenge of every woman in any time: to reconcile her motherhood and her femininity [...]“.¹⁰ Die schwierige Gratwanderung zwischen Mutterschaft und Weiblichkeit, die in unserer modernen Gesellschaft ein zentrales Thema für viele Frauen ist, wird im Tanztheater aufgegriffen. Das non-verbale Tanztheater kommt mit fünf Figuren (Medea, Jason, Kreosa und den beiden Kindern) aus. Bei Preljocaj sind die Kinder ein Junge und ein Mädchen. Er wollte dadurch den „typischen Familienkern der westlichen Kultur [...] darstellen“.¹¹ König Kreon, der Chor und die Boten kommen nicht vor. Die Handlung wird mit Bewegun-

⁵ „Kreosa“: Schreibweise in Franz Geigers deutscher Übersetzung hier übernommen; vgl. Anouilh (1946) 323.

⁶ Anouilh (1946) 346.

⁷ Vgl. Roeske (2007) 145.

⁸ Vgl. Schmidt (2002) 354.

⁹ Vgl. Schmidt (2002) 354.

¹⁰ Falcone (2010) 147.

¹¹ „I figli di Medea sono, nella creazione di Preljocaj, un maschio e una femmina, e non due maschi. Ciò risponde alla volontà di universalizzare il mito, ricreando il nucleo familiare tipo della cultura occidentale.“ Falcone (2010) 136; übers. DS.

gen, Berührungen, der Körperhaltung und dem Austausch von Blicken dargestellt. Die Musik spielt eine wichtige Rolle:

„Die verwendeten Instrumente sind: Flöte, Klarinette, Zugposaune, Violine, Viola, Violoncello, Bass, Klavier und Schlagzeug, begleitet von elektronischer Musik. Die formale Struktur besteht aus einer Sequenz von fünf Szenen: die Atmosphäre der Kindheit und die Elternbeziehung; die Beziehung zwischen Jason und Medea; die Liebesszene zwischen Jason und Kreosa; die Entdeckung der Untreue und die Zunahme der Spannung bis hin zum Kindsmord; die Leere nach dem Delikt.“¹²

Zusätzlich wird mit Stille gearbeitet, welche die Sprünge der Tänzer*innen auf dem Boden hörbar macht. Sphärische Hammerklänge eröffnen das Tanztheater, ein transparenter Vorhang – mit dem Motiv der Blecheimer, die überall auf der Bühne verteilt sind – weckt Assoziationen an den Traum von Medea. Medea und ihre Kinder führen im Tanz mehrmals einen Ritus aus, bei dem sie die geschlossene Faust dem Gesicht nähern, um sie dann wieder zu öffnen, nachdem sie auf diese blasen. Danach wird mit sanften schwebenden Handbewegungen angedeutet, dass eine Feder hoch- und wieder zu Boden fliegt. Im Tanztheater führen nur Medea und die beiden Kinder diese Bewegungen mehrmals aus und dies verweist – meines Erachtens – auf die fremde Herkunft Medeas.¹³ Jason führt diesen Ritus im Tanztheater niemals aus, er hat sich von dieser Gemeinsamkeit abgegrenzt. Bei *Preljocaj* führt Medea nach der Erkenntnis des Treuebruchs wutentbrannt einen Solotanz aus, der im Zentrum der Bühne stattfindet, jedoch von Jason nicht gesehen wird. Der Kindsmord wird sehr effektiv mit viel ‚Blut‘ – für die Rezipient*innen sichtbar – dargestellt.

4. Medea und die Theorie der Intersektionalität

Wie bereits in der Einleitung angeführt, ist Medea zahlreichen Diskriminierungen ausgesetzt, die erst mittels des gleichzeitigen Zusammenwirkens zur Tat des Kindsmordes führen. Laut Bronner und Paulus betrachtet Intersektionalität nicht nur isoliert einzelne Kategorien, sondern verwendet das Bild eines Kreisverkehrs (*intersection*), in dem verschiedene Kategorien zu unterschiedlichen Zeiten wie Autos ‚einfahren‘ und dadurch zusammenwirken. Neue Kategorien können jederzeit in den Kreisverkehr einfahren, andere diesen verlassen und in jeder Situation gestaltet sich das Zusammenwirken der Kategorien anders beziehungsweise neu.¹⁴ Die Metapher des

¹² „Gli strumenti utilizzati sono flauto, clarinetto, trombone, violino, viola, violoncello, basso, pianoforte e percussioni, accompagnati dalla musica elettronica. La struttura formale [...] consiste in una sequenza di cinque sezioni: l’atmosfera dell’infanzia e il rapporto tra genitori e figli; il rapporto tra Giasone e Medea; la scena d’amore tra lui e Creusa; la scoperta dell’infedeltà e il crescendo di tensione fino all’infanticidio; il vuoto che segue il delitto.“ Falcone (2010) 134; übers. DS.

¹³ Vgl. *Preljocaj* (2004) 00:10:00–00:10:10.

¹⁴ Vgl. Bronner / Paulus (2017) 80f.

Kreisverkehrs ersetze ich im Falle der Figur Medea durch die Metapher einer gefährlichen Kreuzung, an der sie als Frau allein steht und die sozialen Ungerechtigkeiten zu bewältigen hat. Sie hat keinerlei Schutz mehr. Wie ich aufzeigen werde, kommt die Mutterschaft Medeas noch erschwerend hinzu.

4.1 Die Kategorie der Ethnizität

„AMME Im Dorf drüben singen sie. Ich glaube, sie feiern heute ein Fest.

MEDEA Ich hasse ihre Feste. Ich hasse ihre Freude.

AMME Wir sind hier fremd. Schweigen.“¹⁵

Medea stammt aus Kolchis und ist einer anderen als ‚fremd‘ betrachteten Kultur zugehörig. Diese Fremdartigkeit ist in beiden ausgewählten Bearbeitungen präsent. Aus dem Dialog der ersten Szene in Anouilhs Drama wird ersichtlich, dass die Amme und Medea von dem Leben im Dorf und der Gesellschaft ausgeschlossen sind und die Rolle der Außenseiter innehaben. Die Amme erinnert Medea mit den Worten „Du hattest einen Palast mit goldenen Mauern. Und jetzt? Wie zwei Bettelweiber liegen wir vor diesem Feuer, das immer wieder ausgeht“ an ihre frühere Stellung.¹⁶ Nicht einmal mehr ein wärmendes Feuer ist den beiden Frauen geblieben, sie sind auch keinem Schutz einer Gruppe oder einer Nation unterstellt. Der Pferdekarren symbolisiert Heimatlosigkeit, sie sind auf einer Wiese fernab der Stadt von König Kreon lediglich geduldet. Aus der Ferne hören sie Gesang und Musik von den Feierlichkeiten. Medea wartet und hofft vergeblich, dass Jason aus der Stadt zu ihr zurückkommt. Als König Kreon zu Medea kommt, teilt er ihr mit: „In einer Stunde mußt du die Grenze überschritten haben.“¹⁷ In diesem Dialog hebt Kreon hervor, dass Jason ohne Medea ein neues Leben anfangen kann und in Korinth kein Platz mehr für Medea ist. Es fallen die Worte „Rasse“, „ferne[s] Land“, „fremd“ und „Barbar“, die allesamt ausschließende Bedeutung haben; „KREON [...] Ohne dich ist Jason unschuldig. [...] Jason gehört zu uns. Er ist der Sohn eines Königs. [...] Jetzt ist er ein Mann, der denkt wie wir. Du aber kommst aus einem fernen Land, du bist hier fremd, nur deine Verbrechen und dein Haß begleiten dich. Kehre in deinen Kaukasus zurück, such dir einen Mann deiner Rasse, der wie du ein Barbar ist.“¹⁸

Bei Preljocaj findet sich nicht einmal mehr der Pferdekarren auf der Bühne, sondern lediglich ein großer, durrer Baumstamm, auf dem die Kinder anfangs – wie Tiere – schlafen. Die Amme, die bei Anouilh Medea begleitet, hat Preljocaj weggelassen. Das Bühnenbild wirkt sehr reduziert und unwirklich: Medea ist im wahrsten Sinne des Wortes nichts mehr – außer ihren beiden Kindern – geblieben. Preljocaj zeigt die Zugehörigkeit Medeas zu einer anderen Kultur mittels der Geste des Faust-Ritus, den

¹⁵ Anouilh (1946) 321; kursiv im Original.

¹⁶ Anouilh (1946) 321.

¹⁷ Anouilh (1946) 328.

¹⁸ Anouilh (1946) 330.

Medea und ihre beiden Kinder tanzend ausführen. Die zahlreichen blechernen Eimer, die über die Bühne verteilt sind, stellen die Grenze zu Korinth dar. Medea überschreitet diese Grenze nie, die Kinder hingegen spielen mit den Bleheimern nahe an dieser Grenze und halten sich dort tanzend auf, betreten den Teil der Bühne hinter den Bleheimern aber ebenfalls nicht. Medea und Jason tragen lange schwarze – antik wirkende – Umhänge, die an die gemeinsame Herkunft erinnern. Die Art der Kleidung unterscheidet sich von der Kleidung Kreosas, die einem anderen Volk angehört. So legt Jason demonstrativ seinen langen schwarzen Umhang ab, bevor er tanzend mit der jungen Kreosa die Ehe vollzieht. Nach dem Vereinigungstanz gehen Jason und Kreosa gemeinsam hinter der von den Blechkübeln gezogenen Grenze von der Bühne ab.

4.2 Die Kategorie des Geschlechts

In beiden Adaptationen wird die Figur Medea als Frau dargestellt, die keine Möglichkeiten mehr hat und sich an Jason mit dem Mord an ihren gemeinsamen Kindern rächt. Sie entspricht dadurch nicht mehr dem Rollenbild der unterwürfigen antiken Frau, die keine Handlungsmacht besitzt. Jedoch wird ihre Rache unter dem Einfluss von Hass und Wut durchgeführt. In beiden Bearbeitungen wird Medea als zärtlich liebende Mutter dargestellt, die ihre Kinder im Wahn tötet. Medea bezeichnet sich bei Anouilh selbst als eine Frau, die aus Liebe alles für ihren Mann getan hat: „[...] Ich konnte nichts als ihm gehorchen. Ich mußte lächeln und mich schmücken, um ihm zu gefallen, [...]. Ich mußte ihm das Goldene Vließ geben, [...] ihm alle Geheimnisse meines Vaters preisgeben und meinen Bruder für ihn töten.“¹⁹ Mit heftigen Worten stellt sie der Sonne (Gott) folgende Fragen:

„[...] Warum hast du mich als Weib geboren werden lassen? Warum diese Brüste, diese Schwäche, diese klaffende Wunde in meinem Leib? Wäre er nicht schön gewesen, der Knabe Medea? [...] Er hätte nur nehmen können, um dann zu verlassen, entschlossen, unversehrt und sicher.“²⁰

Medea bezeichnet die Frau als „Fleisch aus Schmutz und einer Männerrippe“, als „Hündin“ und „Hure“ und unterstreicht die Ungleichheit zwischen den Geschlechtern.²¹ Anouilh stellt Medea als liebevolle Mutter dar, die vor dem Mord zu den Kindern folgende Worte spricht: „Kommt, meine Kleinen. Habt keine Angst. Seht ihr, ich halte euch ganz fest und habe euch lieb. Wir gehen nach Hause“.²² Ebenso lässt Preljocaj Medea und die Kinder im Tanz viele zärtliche Berührungen und innige Umarmungen ausführen, die die liebevolle Mutter-Kind-Beziehung hervorheben.²³ Preljo-

¹⁹ Anouilh (1946) 324.

²⁰ Anouilh (1946) 324f.

²¹ Anouilh (1946) 325.

²² Anouilh (1946) 345.

²³ Vgl. Preljocaj (2004) 00:33:00.

caj stellt Medea nicht als eine dem Mann untergeordnete Frau dar. Sie scheint auf einer Ebene mit Jason zu sein: so sind sich die beiden Tanzenden auch von der Statur und vom Körpertyp her sehr ähnlich. Ebenso führt Medea als Frau zahlreiche Hebefiguren an Jason aus, und nimmt nicht die klassische Rolle einer Tänzerin ein, die sich vom Mann heben lässt. Die Tänzerin wirkt männlich und im Laufe der Handlung wird dies immer mehr betont (siehe Kapitel 5). Medea ist in beiden Bearbeitungen eine gealterte Frau, die zugunsten einer jüngeren verlassen wird. Jason will durch die Heirat König werden, Söhne bekommen und nimmt die junge Königstochter zur Frau, um alles hinter sich zu lassen und neu zu beginnen. Anouilh stellt sein Handeln als vernunftgeleitet dar:

„[...] Ich will mich fügen. [...] Ich will bescheiden sein. [...] ich will jetzt einhalten und ein Mann sein. [...] Ich will tun, was mein Vater, der Vater meines Vaters und alle anderen getan haben [...].“²⁴

Medea hingegen hat aufgrund ihres Alters nicht mehr dieselben Chancen wie Jason. Für sie als Frau gibt es keinen Neuanfang mit einem anderen Mann in der Fremde. Preljocaj macht mittels des Gegensatzes zwischen den beiden Frauen im Tanztheater den Altersunterschied deutlich: Medea ist eine reife, ernste Frau und die junge, vom Körpertyp her kleine, zarte Kreosa wirkt in dem weichen, goldenen Kleid fast kindlich.

4.2.1 Die Beziehung zwischen Jason und Medea

Bei Anouilh wird die Paarbeziehung als Rückblick im Dialog zwischen den Ehepartnern dargestellt. Die Rezipient*innen erfahren, dass Medea als erste einen Treuebruch mit einem Schafhirten aus Naxos begangen hat, der schließlich mit ihrer Hilfe von Jason ermordet wurde. Im Drama nimmt der Dialog über die Beziehung des Paares und die Entwicklung ihrer Beziehung einen zentralen Platz ein. Die Frage nach der Schuld wird ausführlich behandelt. Jason erinnert sich an den Abend, als seine Liebe sich veränderte: „[...] schiefst du ein am Tisch wie ein kleines Mädchen, den Kopf an mich gelehnt. An diesem Abend, [...] fühlte ich plötzlich deine Last auf mir. [...] Ich war mit einem Mal dein Vater und deine Mutter.“²⁵ Preljocaj stellt im *Pas de deux* Medea und Jason als ein vertrautes Paar dar, welches viele Jahre alltäglichen Lebens hinter sich hat. Jason wirkt gelangweilt und nicht mehr an Medea interessiert. Die Leidenschaft ist der Routine gewichen, die sich auch im Tanz ausdrückt. Beide beherrschen die Kommunikation (die Schritte), jedoch ist es keine echte Begegnung zwischen den Partnern. Medea versucht, diesen ‚letzten‘ Tanz des Paares zu retten, aber sie scheitert. Im Tanz führt Medea Fremdbewegungen an Jason aus, er lässt es mit sich geschehen und wirkt abwesend, ja fast flüchtend.²⁶ Es gibt wenige Verflechtungen und innige Be-

²⁴ Anouilh (1946) 340.

²⁵ Anouilh (1946) 338.

²⁶ Vgl. Falcone (2010) 139.

rührungen. Hebefiguren werden, wenn diese vorkommen, von beiden Tänzer*innen durchgeführt, was die Gleichstellung der beiden Ehepartner unterstreicht.²⁷ Medea wird von Jason nach dem Tanz mit den Kindern an den rechten Bühnenrand gebettet und Jason bedeckt seine beiden Kinder mit seinem langen schwarzen Umhang.

4.2.2 Die Beziehungen zwischen Jason und Kreosa

In Anouilh's Drama wird Kreosa lediglich in der direkten Rede des Boten erwähnt, sie hat keine Bühnenpräsenz als Figur. Der Junge, der die Rolle des Boten übernimmt, überbringt die Nachricht an Medea: „[...] Er heiratet Kreosa, die Tochter Kreons. Morgen ist die Hochzeit.“²⁸ Jason thematisiert im Dialog mit Medea, warum er Kreosa heiraten wird: „Von ihren ungeschickten Mädchenhänden erwarte ich Bescheidung, Vergessen – und, wenn die Götter es erlauben – [...] das Glück, das armselige Glück.“²⁹ Jason ist nicht in Liebe zu Kreosa entflammt, sondern sieht die Ehe mit ihr als Möglichkeit, die Vergangenheit hinter sich zu lassen und zu vergessen. Ebenso wird deutlich, dass Kreosa ein junges Mädchen ist, das ihm Kinder gebären soll. Die Figur der Kreosa bei *Preljocaj* hingegen ist die einer jungen, selbstbewussten und aktiven Frau, die sich ihrer weiblichen und verführerischen Reize bewusst ist und diese einzusetzen weiß.

„Die Persönlichkeit der Rivalin Medeas ist psychologisch deutlich umrissen: sie ist eine provokante und extrem leidenschaftliche Frau, die Jason zu ihrem Mann machen will. Es gibt hier keine Staatsraison, keinen Vater, der seine Tochter zur Braut gibt. [...] Die Handlung bietet Gelegenheit, um über Weiblichkeit (oder verschiedene Typen von Weiblichkeit) und die menschlichen Beziehungen nachzudenken.“³⁰

Jason erliegt ihren Forderungen. Die Tänzerin ist kleiner als Jason und kommt aus dem klassischen Ballett.³¹ Kreosa wirkt sehr jung, sehr weiblich (sie trägt ein goldenes, weich fallendes Kleid) und sie lässt sich heben, was der klassischen Mann-Frau-Rolle im Ballett entspricht. Der Mann ist der Starke und die Frau die Zarte. In einer ihrer ersten Bewegungen fährt sie Jason mit ausgestrecktem Arm entschlossen zwischen die Beine. Von da an berühren sich ihre Körper fast immer und es gibt viele Verflechtungen und zahlreiche Hebefiguren. Sie führt leichte und schwebende Bewegungen aus, kombiniert mit Entschlossenheit und lustvollem Ausdruck. Jason wirkt verjüngt und lebendiger als je. Der Tanz lädt sich auch erotisch immer weiter auf und wir finden

²⁷ Vgl. *Preljocaj* (2004) 00:11:03.

²⁸ Anouilh (1946) 323.

²⁹ Anouilh (1946) 341.

³⁰ „Il personaggio della rivale di Medea è ben strutturato da un punto di vista psicologico: è una donna provocante ed estremamente passionale, che vuole far suo Giasone. Non c'è qui nessuna ragione di stato, nessun padre che dà in moglie la figlia. [...] la narrazione diventa occasione per far riflettere sulla femminilità (o sui diversi tipi di femminilità) e sui rapporti umani.“ Falcone (2010) 140f., übers. DS.

³¹ Vgl. *Opéra national de Paris* (2020).

Berührungen von Brust und Schoß und ein laszives Ablecken von Jasons Hals durch Kreosa. Eine ‚Sexszene‘ auf dem großen Baumstamm, wo anfangs die Kinder geschlafen haben, beschreibt den Treuebruch Jasons eindringlich.³²

5. Kindsmord

Aufgrund ihrer Ethnizität und Nationalität, ihres Alters und ihres Geschlechts erfährt Medea in Korinth vielfältige Ausgrenzungen und Demütigungen. Jason ist ebenso ein Fremder, hat bei Anouilh jedoch mittels seiner Heirat mit der Königstochter die Chance auf einen sozialen Aufstieg. Für Medea bleibt nur die Flucht, denn es gibt für sie keine Rückkehr in ihre Heimat, keine Möglichkeiten mehr. Die Rache an Jason ist der letzte Ausweg, den Medea wählen kann. Sie erlangt erst mittels dieser Tat „Handlungsmacht“, vollzieht die Tat aber in einer Art Wahn, was beiden Adaptationen gemein ist. Den Gegensatz zwischen der Umsetzung des Kindsmordes in den Neuinterpretationen finde ich erwähnenswert: Im Schlussteil bei Anouilh bringt Medea die Kinder und sich selbst um. Medea geleitet die Kinder mit beruhigenden Worten in den Pferdekarren, wo die Morde mit einem Dolch stattfinden. Als Jason eilig die Bühne betritt und nach den Kindern fragt, antwortet Medea: „Sie sind tot [...] und bevor du nur einen Schritt tun kannst, durchbohrt mich der gleiche Dolch. [...] Ich habe Heimat und Jungfräulichkeit wiedergefunden, die du mir beide geraubt hast. Endlich bin ich Medea für immer.“³³ Der Selbstmord ist Erlösung und eine Art Verewigung Medeas zugleich. Anschließend lässt Jason den Karren anzünden, denn es soll nichts von Medea übrigbleiben. Der Dialog zwischen Wächter und Amme über alltägliche Dinge, wie die bevorstehende Ernte und das Brot, bildet den Schluss. Der Übergang zur Tagesordnung scheint zu gelingen, während im Hintergrund der Karren niederbrennt und Assoziationen an die Nachkriegszeit des Zweiten Weltkriegs weckt. Bei Preljocaj hingegen wird die Grausamkeit des Mordes auf der Bühne schauspielerisch effektiv dargestellt. Dem Mord vorausgehend legt Medea das Kleid ab und wirkt in ihren kurzen schwarzen Hosen, die sie unter dem Kleid trägt, androgyn, fast schon männlich: Sie legt sozusagen ihre Weiblichkeit – ihre Mütterlichkeit – ab, um diese schreckliche Tat zu vollbringen.³⁴ Medea führt einen bizarren Tanz aus und im Anschluss daran folgt die ‚unerhörte‘ Tat des Kindsmordes. Die immer schneller werdende Musik und die raschen Bewegungen Medeas heizen die Szene an und laden die Bühne mit Spannung auf. Der Kindsmord wird von schrillen, immer schneller werdenden Pfeiftönen begleitet. Mit schnell ausgeführten Bewegungen bestreicht Medea die Kinder mit ‚Blut‘ aus den Bleheimern, stülpt ihnen nach dem Mord die Eimer über die Köpfe und legt sie auf den Boden. Das viele Blut weist auf das ‚Abstechen‘ mit dem Messer hin. Stille folgt, Medea versucht sich reinzuwaschen, hebt wie ein Tier auf allen Vieren mit den

³² Vgl. Preljocaj (2004) 00:20:29.

³³ Anouilh (1946) 345.

³⁴ Vgl. Preljocaj (2004) 00:33:14.

Zähnen ihr Kleid auf, das Assoziationen an ein Leichentuch weckt. Der transparente Vorhang gleitet nach unten und Medea führt – im Schein eines Lichtspots – vor dem umgefallenen Eimer (auf dem transparenten Vorhang) ein letztes Mal den Ritus mit der Faust aus.³⁵

6. Fazit

Das Thema des Fremdseins begleitet den Menschen seit Anbeginn. Die Zugehörigkeit zu einer Gruppe hat ihren Mitgliedern seit jeher Schutz gewährt. Nicht nur wegen des Motivs des Fremdseins liefert der Prätext des Ur-Mythos Stoff für die jeweils seiner Zeit angepassten Adaptationen.

„Jede Epoche, jede Generation liest Medeas Geschichte neu, aktualisiert ihr Bild, indem sie ihr Potential für die eigenen Bedürfnisse nutzbar macht und mit Signifikanz ausstattet. Im Verlauf dieses Prozesses mutiert sie von einer hilfreichen, guten Fee in eine Hexe, von einer liebenden Frau in ein rachsüchtiges, rasendes Mannweib. Aus einer Fremden wird eine schreckliche Barbarin, eine inkonvertible Migrantin im Kampf der Kulturen.“³⁶

Ist eine fremde Person zudem noch weiblich, dann ist sie noch schutzloser als ein Mann. Am Beispiel Jasons bei Anouilh sieht man, welche Möglichkeiten er (der Mann) in der Fremde hat: er kann mittels einer Heirat sozial aufsteigen, seine Vergangenheit abstreifen, wie eine alte Haut, obwohl er Mitschuld an all den Morden hat, die man allein Medea zuschreibt. Medea, die in der Fremde verlassene, alte Frau, die nicht einmal mehr in ihr Heimatland zurückkehren kann, hat hingegen keine Möglichkeiten mehr. Mit Hilfe zahlreicher Textstellen und Beschreibungen des Tanztheaters konnte ich aufzeigen, dass Medea in den beiden medial unterschiedlichen Neuinterpretationen aufgrund der Kategorien *race*, *gender* und *motherhood* mehrfach diskriminiert wird und sich deshalb als Beispiel für Intersektionalität gut eignet. Die Kategorien, die Ungleichheit (re)produzieren, beeinflussen sich stets gegenseitig und diese wechselseitigen Beziehungen werden in beiden Bearbeitungen sichtbar gemacht. Die Beschäftigung mit den beiden Medea-Bearbeitungen hat mir deutlich gemacht, dass Medea ebenso aufgrund ihres Mutterseins für Jason an Attraktivität verliert. Somit lässt sich in diesem Fall die Intersektionalität um die Kategorie des Mutterseins (*motherhood*) erweitern, da Medea aufgrund dieser ebenso Ausgrenzung erfährt. Im Stück von Anouilh wird dies deutlich, als Kreon im Dialog mit Medea folgende Worte spricht: „Jason denkt, sie wären dir nur hinderlich auf deiner Flucht. Sie werden in meinem Palast heranwachsen.“³⁷ Ohne ihre Kinder wäre Medea freier und unabhängiger. Ebenso werden bei

³⁵ Vgl. Preljocaj (2004) 00:39:40.

³⁶ Göbel-Uotila (2005) 24.

³⁷ Anouilh (1946) 339.

Preljocaj im Tanztheater die Routine und der Alltag des Paares als Grund für ein Abflauen der Leidenschaft dargestellt. Besonders die Tanzsequenzen zu dritt, bei denen Medea mit ihren beiden Kindern tanzt, werden von Preljocaj hervorgehoben. Jason, Medea und die beiden Kinder tanzen nie gemeinsam; Jason ist abwesend beziehungsweise von der Mutter-Kind-Beziehung ‚ausgeschlossen‘. Kreosa als jüngere Frau, die noch keine Mutter ist, schafft es Jason zu beleben bzw. zu ‚verjüngen‘. Abschließend möchte ich festhalten, dass die soziale Ungleichheit zwischen Mann und Frau durch die Mutterschaft einer Frau noch einmal verstärkt wird und dass stets mehrere Kategorien der Ausgrenzung und das Zusammenwirken mehrerer Faktoren – im Sinne der Intersektionalität – beachtet werden müssen.

dagmar.strimmer@student.uibk.ac.at

ÜBER DIE AUTORIN Dagmar Strimmer hat an der LFU Innsbruck Vergleichende Literaturwissenschaft (B.A.) studiert und schließt 2024 die Masterstudien Vergleichende Literaturwissenschaft und Medien ab. Sie hat langjährige Berufserfahrung in unterschiedlichen Bereichen (Bibliothekswesen und EDV-Bereich) und arbeitet aktuell als Bibliothekarin in Teilzeit im Prämonstratenser Chorherren Stift Wilten in Innsbruck (A). Forschungsinteressen: Human Animal Studies, Intermedialität in Literatur, Film und Tanz sowie kritische Diskursanalyse.

7. Bibliographie

7.1 Primärliteratur

- Anouilh 1946: Jean Anouilh, „Medea“, in: Joachim Schondorff (Hrsg.), *Medea*, München / Wien, 319–347.
- Euripides 2008: Euripides, „Μήδεια“, in: Karl Eller (Hrsg.), *Medea. Griechisch / Deutsch*, Stuttgart.
- Preljocaj 2004: Angelin Preljocaj, *Le Songe de Médée, Ballet de Opéra national de Paris*, Paris (DVD, Opus Arte).

7.2 Sekundärliteratur

- Bonner / Paulus 2017: Kerstin Bronner und Stefan Paulus, *Intersektionalität: Geschichte, Theorie und Praxis*, Opladen / Toronto.
- Opéra national de Paris 2020: Eleonora Abbagnato, *Opéra national de Paris*, www.operadeparis.fr/en/abbagnato. (Letzter Zugriff: 25.02.2020)
- Falcone 2010: Maria Jennifer Falcone, „Le songe de Médée: la ‘poesia muta’ di Angelin Preljocaj“, in: *Stratagemmi* 16, 125–147.
- Göbel-Uotila 2005: Marketta Göbel-Uotila, *Medea: Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Hildesheim.
- Meyer 2017: Katrin Meyer, *Theorien der Intersektionalität zur Einführung*, Hamburg.
- Nünning 2013: Ansgar Nünning (Hrsg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart.
- Roeske 2007: Kurt Roeske, *Die verratene Liebe der Medea. Text, Deutung, Rezeption der Medea des Euripides*, Würzburg.
- Schmidt 2002: Jochen Schmidt, *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band: Mit 101 Choreographenporträts*, Berlin.
- Stephan 2006: Inge Stephan, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Köln / Weimar / Wien.
- Zimmermann (2009): Bernhard Zimmermann, *Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeit*, Freiburg i. Br.