

# BERLINER ENSEMBLE



VON EURIPIDES

# MEDEA

**ZU  
GEWALTIG  
IST IHR  
HERZ,  
ES NIMMT  
KEIN  
UNRECHT  
HIN.**

# **MEDEA**

**VON EURIPIDES**

Aus dem Griechischen von Peter Krumme

**AMME** Josefin Platt

**CHOR DER KORINTHISCHEN FRAUEN** Bettina Hoppe

**MEDEA** Constanze Becker

**KREON** Martin Rentzsch

**JASON** Marc Oliver Schulze

**AIGEUS** Michael Benthin

**BOTE** Viktor Tremmel

**REGIE** Michael Thalheimer

**BÜHNE** Olaf Altmann

**KOSTÜME** Nehle Balkhausen

**MUSIK** Bert Wrede

**VIDEO** Alexander du Prel

**LICHT** Johan Delaere, Ulrich Eh

**DRAMATURGIE** Sibylle Baschung

**REGIEASSISTENZ** Dennis Krauß **SOUFFLAGE** Elisabeth Zumpe **INSPIZIENZ** Rainer Manja  
**BÜHNENMEISTER** Mirko Baars **TON/VIDEOTECHNIK** Thorsten Hoppe **MASKE** Ulli Heinemann

Technischer Direktor: Stephan Besson. Technische Produktionsleitung: Edmund Stier.  
Technische Projektleitung/Assistent des Technischen Direktors: Jens Mündl. Leitung  
Beleuchtung: Ulrich Eh. Leitung Szenische & Audiovisuelle Medientechnik: Maik Voss.  
Leitung Kostüm: Elina Schnizler. Gewandmeisterinnen: Uta Rosi, Anja Sonnen. Leitung  
Requisite: Urs Grädel. Leitung Maske: Verena Martin. Statisterie: Peter Luppä.

Dekoration und Kostüme wurden in den Werkstätten der Städtischen Bühnen Frankfurt  
am Main angefertigt.

**BERLINER PREMIERE AM 10. NOVEMBER 2017 IM GROSSEN HAUS  
EINE PRODUKTION VON SCHAUSPIEL FRANKFURT  
AUFFÜHRUNGSDAUER: CA. 2 STUNDEN, KEINE PAUSE**



# DIE BRÜCKEN- EINREISSERIN

**M**edea. Kaum ein Name evoziert gleichzeitig so viel Faszination und Schrecken. Kein antiker Stoff hat über die Jahrhunderte hinweg zu so vielen Deutungen und Bearbeitungen Anlass gegeben wie der Medea-Mythos, der in der Version des Tragödiendichters Euripides 431 v. Chr. uraufgeführt wurde. Als umstrittene Täterin und maßlos gedemütigtes Opfer, als leidenschaftlich Liebende und gnadenlose Rächerin ist Medea eine ambivalente Bezugsfigur geblieben. Mit Medea, der Mehrfachmörderin, die aus Rache an ihrem Mann ihre eigenen Kinder umbringt, gestaltet Euripides gleichzeitig eine Frauenfigur, die ihre Umgebung durch Intellektualität, Schönheit, rhetorische Kraft und kämpferische Entschiedenheit weit überragt. Sie verhilft Jason zu seinem Erfolg als griechischer Held. Sie weiß um die Geheimnisse der Fruchtbarkeit von Mann und Frau. Sie bringt Tod und Zerstörung. Medea verrät und vernichtet ihre Herkunftsfamilie in Kolchis, als sie Jason hilft, das goldene Vlies nach Griechenland zu bringen. Auf die radikalste Weise bricht sie alle Brücken ab, um ihrem Geliebten in sein Land zu folgen und um ein anderes Leben zu führen – als Jasons Frau, Mutter zweier Kinder. In Korinth, wo sie mit ihrer neuen Familie lebt, gilt sie als Fremde. Nun will Jason sie verlassen, um die Königstochter zu heiraten. Kreon, Herrscher von Korinth, schickt Medea mit den Kindern in die Verbannung. Damit ist sie kurz davor, alles zu verlieren. Fast nicht bereit, dies als Schicksalsschlag einfach hinzunehmen, setzt Medea Schritt für Schritt einen Racheplan in Gang, der sich in letzter Konsequenz, gipfelnd im Kindermord, gleichermaßen gegen ihre Feinde wie auch gegen sich selbst wendet. Gewaltsam und unerbittlich klagt sie ein, was ihr ihrer Ansicht nach zu Unrecht genommen bzw. verweigert wird. In dem blutigen Ende der Tragödie, in dem Mord an ihren Kindern, fällt die einstige Unterscheidung zwischen Freund und Feind, Eigenem und Fremdem. Nach ihrer grauerregenden Tat zieht Medea nach Athen. Der bis dahin kinderlos gebliebene König Aigeus ist bereit, ihr Asyl zu gewähren, da sie ihm Nachwuchs verspricht. Medea erscheint so als höchst ambivalente Figur der exzessiven Überschreitung – eine bis heute beunruhigende, unheimliche Kraft, die alte Ordnungen zerstört und neue begründet. • *Sibylle Baschung*

# AUFSTAND GEGEN EINE GANZE ORDNUNG

VON PETER VON MATT

**W**arum geschieht überhaupt etwas und warum geschieht nicht nichts? ist für das griechische Epos wie für die griechische Tragödie immer schon beantwortet: Eine Gottheit will es so. Man muss nur noch wissen, welche. Dass dieser Wille der Gottheit – das Schicksal – die Menschen aber nicht zu Marionetten macht, dass sie vielmehr aus sich selbst heraus wollen und wissen, planen und handeln, wenn sie tun, was dennoch der Wille der Gottheit ist – das macht die grandiose Widerlogik der frühen europäischen Literatur aus. Diese ihre Wahrheit ist älter als das formallogische Denken selbst

und gerade darin der Wahrheit der Moderne wieder verwandt.

Die Intrige als geplante, zielgerichtete Verstellung entspringt immer in der Nähe dessen, was als *Primum Movens* der ganzen Handlung bezeichnet werden kann. In der Intrige beginnt ein Geschehen. Sie tritt etwas los. Im Akt der Planung erscheinen unweigerlich Faktoren und Gründe zu gutem oder bösem Handeln, die in solcher Klarheit sonst nicht zu greifen sind. Der Akt der Planung hat also eine doppelte Dimension. Dramaturgisch und erzähltechnisch lässt er beginnen, was dann zum Spektakel wird für die

Leser und Zuschauer; anthropologisch und philosophisch deckt er die Kategorien auf, derentwegen ein Mann oder eine Frau höchste Risiken eingehen.

So erscheinen im Intrigenplan als einer Szene noch in der lapidarsten Gestalt die tieferen Motive des Handelns. Die Energien werden erkennbar, die das mahelnde Räderwerk in Bewegung setzen. In der *Medea* des Euripides wird deutlich, wie die schamlose Kränkung eines Menschen das fürchterlichste Urteil, die grauenvollste denkbare Intrige überhaupt erfinden und anlaufen lässt. In archaischer Kahlheit wird uns der Plan vor Augen gerückt. Medea teilt alles, was sie im Sinn hat, dem Chor und damit auch uns, den Zuschauern, geradeaus mit. Man mag finden, das sei dramaturgisch etwas naiv, das hätte sich raffinierter arrangieren lassen. Die Szene gewinnt so aber eine Wucht, welche die ganze vorangehende Welt neu bewegt. Wie geht das zu?

## DIE VORGESCHICHTE

Medea lebt in Korinth. Da regiert der König Kreon, der eine schöne Tochter hat. Medeas Mann ist Jason. Er hat sie einst vom Schwarzen Meer nach Griechenland geholt. Verliebt hat er sich in sie in der Fremde, umworben hat er sie und zur Frau genommen. Sie aber, die Andersartige, hat aus Liebe zum schönen Griechen nicht nur den Vater beraubt, indem sie ihrem Geliebten das goldene

Vlies verschaffte, sie hat auch, um sich und ihn vor der Verfolgung zu schützen, den eigenen Bruder getötet. Sie ist eine Magierin und Zauberin, Hexe großen Stils, Enkelin des Helios, Nichte der Kirke und der Pasiphae (mithin Cousine des Minotaurus), ist vertraut mit Hekate, der Göttin der Tiefe, der Toten und der Zauberei. Durch die Liebe zu Jason lebt Medea griechisch unter Griechen, bleibt aber doch auch eine Fremde und außerhalb ihrer Ehe einsam. Aller Magie hat sie abgeschworen im Land der geistigen Rationalität. Was für Jason damals ein aufregendes Abenteuer war, fernab am Schwarzen Meer, wird ihm nun, zurück in Korinth, zur Last. Der Reiz ist weg. Er verliebt sich in die Tochter des Königs Kreon und ist im hohen Hause auch willkommen. Die neue Ehe ist beschlossene Sache. Nun fehlt nur noch Medeas Abschiebung.

## DIE JETZT-ZEIT

Dies alles steht zu Beginn des Stücks bereits fest. Medea ist von ihrem Mann verstoßen und soll mit den Kindern wegziehen. Sie aber, die Fremde, die hier nur Jason hatte, in ihm aber alles, stürzt jetzt in einen Abgrund der Verzweiflung, der Wut, des Hasses, in eine schwarze Leidenschaft, die so tief ist, wie vordem ihre Liebe. Zwei Söhne hat sie mit Jason, und ihr Leben war das Leben mit ihnen und mit diesem. In der Tragödie des Euripides erscheint Medea von

Anfang an in einem Zustand extremer Passion, bald körperlich erstarrt und reglos wie Dürers Melencolia, bald schreiend, fürchterlich durch die hohen Säle heulend. Lange bevor man sie sieht, hört man diese Schreie, diese Flüche aus dem Innern des Palastes. Sie ist besessen von Visionen des Tötens, von Rache an allem, was mit Jason nur irgendwie zu tun hat: Rache an Jason selbst.

Die *Medea*-Tragödie ist nicht zuletzt wegen der klar unterschiedenen Phasen von Wunsch, Plan und Durchführung wichtig für die Morphologie und Geschichte der Intrige. Dem vollständig entwickelten Plan gehen folgende Stadien voraus: Im Auftakt des Stücks, noch bevor Medea hörbar wird oder selbst auftritt, heißt es von der Amme: „Ich fürchte, sie brütet etwas aus.“ Das ist die Notsituation mit der Zielphantasie, die Voraussetzung also zu einer Planszene. Das Stück beginnt mit diesen zwei Elementen, in allerdings noch recht unbestimmter Gestalt. Der nächste Schritt ist die Bestätigung der Sachlage durch Medea selbst, wobei ihr immer noch jede Strategie fehlt. Sie braucht Zeit, einen Tag wenigstens braucht sie, um eine solche zu finden. Daher zwingt sie sich zum ersten Mal zu einer Verstellung. Dem König gegenüber tut sie so, als hätte sie sich beruhigt, um ihm diese Frist abzugewinnen. Und Kreon, obwohl er ihr tief misstraut, schenkt ihr den Tag, in der fatalen Überzeugung, es sei eine zu kurze Frist zur Bewerkstelligung irgendei-

nes Unheils. Was sie, kaum ist er weg, in lauten Hohn ausbrechen lässt: „Nun erlaubt er mir noch einen Tag. Das ist genug. Drei Feinde mach ich heute noch zu Leichen: den Vater, die Braut und meinen Mann.“

Ein Ziel hat sie, noch keinen Plan. Doch nach dem Streitgespräch mit Jason und der Begegnung mit dem König von Athen, der ihr Asyl verspricht, steht dieser fest. Jetzt entwickelt sich die Planszene im eigentlichen Sinne. Sie ist also von den Szenen um Notsituation und Zielvision zeitlich getrennt, was sonst selten der Fall ist; die morphologischen Teilelemente werden dadurch aber umso deutlicher in ihrer Eigenart vor Augen gerückt. Das Ganze gewinnt den Charakter eines Aufstands nicht gegen Personen, sondern gegen eine ganze Ordnung. •

**ICH  
FÜRCHTE,  
SIE  
BRÜTET  
ETWAS  
AUS.**



# ANERKENNUNG

VON TAMARA JERENASHVILI

**G**leich zu Beginn des Dramas lässt Euripides die Amme Medeas das Fremdheitsthema ansprechen: „Wie glücklich ist, wer seine Heimat nicht verlässt.“ Dieses Diktum ist gleichzeitig die Klage gegenüber dem Schicksal, welches Medea ihrer Heimat entreißt und an Jason bindet. Die brennende Liebe zu ihm macht aus der Königstochter zuerst eine flüchtende, dann eine betrogene und verstoßene Frau. An dieser Stelle kann man von einer Rollenumkehr sprechen. Medea, selbst mit Betrug und Verrat vertraut, wird plötzlich betrogen und verraten. Erst in ihrem jammervollen Zustand erkennt sie die Konsequenzen der Tat, die sie in Kolchis begangen hatte. „O Vater, o Heimat, die schnöd' ich verließ, / Nachdem ich den Bruder, den lieben, erschlug!“ Sie sehnt sich wie nie zuvor nach ihrem Vater, nach ihrer Heimat. Aber sie weiß, dass es keine Rückkehr mehr gibt, dass das zerrissene Band nicht wieder herzustellen ist.

Medea ist doppelt verstoßen. Sowohl durch eigenes Tun, da sie aus eigenem Willen den Vater verlässt und ihm den Rücken zuwendet, als auch von der einzigen ihr nahe stehenden Person: Jason.

Man spricht von dem gänzlichen Fremdsein Medeas, da ihr jede Möglichkeit einer territorialen Verbindung abgesprochen wird: Jenen Ort, an welchen Medea nach der Argonautenfahrt noch weg- oder gar heimgeschickt werden könnte, den gibt es nicht. Tatsächlich stellen all diese Orte, an denen Medea gelebt hat, keine Zufluchtsmöglichkeit dar. Überall, wo

sie sich aufhielt, hinterließ sie Blut und Unheil. Die Jason wohlwollende Medea schreckt vor keinem Verbrechen zurück. Medea baut und zerstört gleichzeitig.

Es ist nicht zu übersehen, dass Medea sich als Fremdling zu integrieren versucht. Die Tatsache, dass sie mit dem Chor ins Gespräch kommt, spricht für die Aneignung der griechischen Sprache. Sie ist kommunikationsfähig. Durch diese Eigenschaft erreicht Medea die Erfüllung ihrer Pläne. Sie weiß mit ihrer Sprache umzugehen und jedes Wort und jeden Satz gezielt einzusetzen. Außerdem macht sie die Kinder mit der griechischen Tradition vertraut.

Aber Medeas Assimilationsversuche scheitern. Sie erlangt weder familiäre Anerkennung noch politische. Jason verstößt sie, Kreon verbannt sie. Medea droht wieder Exil und eine ungewisse Zukunft. Im Unterschied zu Medea, die doppelt fremd ist, ist Jason zwar auch kein einheimischer Bürger Korinths, aber er ist gebürtiger Grieche. Um sich aus seinem Zustand zu befreien, den Komplex der Fremdheit bzw. die Identitätskrise zu überwinden und zu bewältigen, entscheidet er sich, die Königstochter Kreusa zu heiraten. Medea trifft mit diesem Diktum direkt ins Schwarze: „Nur schien dir die Eh' mit mir, / Der Fremden, bis zum Alter wenig ehrenvoll.“ Medea entgeht nicht Jasons Versuch, sich in Korinth zu integrieren, da die halb griechische Familie weniger Anerkennung genießt.

Jasons Entscheidung im Blick auf Medea ist auch als Befreiung von den Schatten der Vergangenheit und als Selbstverwirklichung, als Möglichkeit des Übergangs von Passivität zu Aktivität zu verstehen. Alles hatte er bis dahin nur mit Hilfe und in Abhängigkeit von seiner Frau erreicht. Die Heirat mit Kreusa bietet ihm endlich eine Chance zur Selbständigkeit und zur erneuten Machtgewinnung – die soziale Stellung als Königssohn wiederzuerlangen. Es ist eine Entscheidung für die vermeintlich „friedliche Karriere“, da es ihm erspart bleibt, von neuem ins Exil zu gehen, sich in Korinth als gewöhnlicher Bürger niederzulassen oder sich von neuem in Abenteuer zu stürzen. •



# MEDEA

## TRAGÖDIE DES RADIKALEN WANDELS

VON DIRK SETTON

**D**ie Drastik des Kindermordes, die im Zentrum von *Medea* steht, hat eine philosophische Pointe. Euripides legt sie seiner Heldin am dramatischen Höhepunkt der Tragödie in den Mund: „Vor welcher Tat ich steh, begreif ich wohl. / Doch stärker als Vernunft ist Leidenschaft. / Aus ihr entstehen der Menschen schwerste Leiden.“ In diesen Sätzen, mit denen der berühmte Monolog im 5. Epeisodion schließt, deutet Medea ihre bevorstehende Tat explizit als eine irrationale: Sie weiß, dass ihre grausame Tat schlecht ist, aber sie folgt ihrem Wissen nicht. Und weil sie ihrem besseren Wissen zuwiderhandelt, verstößt sie gegen das, was sie selbst für richtig hält. Dadurch also, dass sie ihrem eigenen Urteil zuwiderhandelt – und nicht schon dadurch, dass ihr Tun grausam ist –, begeht sie den Fehler der Irrationalität, der im Altgriechischen „Akrasia“ (Willensschwäche oder Unbeherrschtheit) heißt. Zugleich erklärt Medea ihren akratischen Fehler auf psychologische Weise: Es ist die schiere Stärke ihrer „Leidenschaft“ – ihres Zorns, ihrer Eifersucht, ihres Strebens nach Rache –, die das Urteil ihrer Vernunft unwirksam werden lässt und sie in den Plan des Kindermords „treibt“.

Laut Aristoteles ist irrationales Handeln dann möglich, wenn ein starker Affekt – wie Medeas Zorn – dazu führt, dass das handelnde Subjekt momentan den Zugang zu seinem besseren Wissen verliert. In den Augen von Aristoteles wäre daher die Leidenschaft Medeas, aus dem „der Menschen schwerste

Leiden“ entstehen, mit dem Zustand der Trunkenheit vergleichbar. Und genauso, wie Betrunkene noch Wahrheiten artikulieren können, ohne die richtigen praktischen Konsequenzen daraus zu ziehen, so kann auch Medea mitten im Affekt ihres Zorns ihr besseres Wissen aussprechen und sich daran erinnern, dass sie die Mutter ihrer Kinder ist; sie spricht aber dann, „wie es die Schauspieler tun“: Sie sagt es nur, ohne es wirklich zu meinen. Nach Aristoteles ist Medeas Selbstdeutung also völlig korrekt: Sie handelt akrotisch, d.h. willensschwach. Derartige irrationale Fehler aber sind, so immer noch die aristotelische Theorie, Teil einer noch nicht abgeschlossenen Entwicklung zum tugendhaften Menschen. Nur diejenigen, die noch nicht mit dem besseren Wissen eins geworden sind und ihrem affektiven Leben noch nicht das Maß des Richtigen gegeben haben, können in exzessive Affektzustände geraten und irrational handeln. Ist das nicht eine angemessene Beschreibung von Medeas Persönlichkeit? Kommt sie nicht aus einem „Barbarenland“? In der Tat, sie hat keine griechische Erziehung genossen. Daran erinnert Jason, als er mit dem Tod seiner Kinder konfrontiert wird: „So etwas hätte eine Griechin nie gewagt.“

## **DIE KARRIERE EINES MISSVERSTÄNDNISSES**

Der amerikanische Philosoph Donald Davidson bezeichnete vor ein paar Jahren die aristotelische Erklärung für irrationales Handeln und ihre historischen Varianten als Vertreter eines „Medea-Prinzips“. Dem Medea-Prinzip folgen all diejenigen Erklärungen von Irrationalität, die meinen, dass „jemand tatsächlich seinem besseren Urteil zuwiderhandeln kann, aber nur dann, wenn der Wille des oder der Betroffenen von einer fremden Kraft überwältigt wird.“ Medea hat also in der Tat philosophisch Karriere gemacht. Fatalerweise aber handelt es sich um die Karriere eines großen Missverständnisses. Es wird Zeit, sie davon zu befreien. All jene, die in der euripideischen Protagonistin das prägnante Beispiel für das „Medea-Prinzip“ der Irrationalität sehen, die glauben, dass man ihre grausame Tat durch die einfachen Oppositionen von „Leidenschaft“ versus „Vernunft“, „alter Welt“ (Kolchis) versus „neuer Welt“ (Korinth) oder „Fremdem“ versus „Eigenem“ begreifen kann, haben die philosophische Pointe der Tragödie verfehlt. Ihr Fehler besteht

darin, dort eine Erklärung liefern zu wollen, wo die Tragödie gerade auf Unerklärbarkeit beharrt – und diese Unerklärbarkeit gleichzeitig verständlich macht. Liegt nicht die dramatische Funktion des Kindermords genau darin? Markiert er nicht eine Maßlosigkeit, eine Unverständlichkeit, der mit psychologischer oder soziokultureller Erklärung nicht mehr beizukommen ist? Das Missverständnis basiert also auf der Annahme, dass die Tragödie (in der Selbstdeutung Medeas) eine kausale Erklärung anbietet, wo es sich doch vielmehr um den Abgrund einer besonderen – weder psychologischen, noch sozialen – Freiheit handelt: der Freiheit eines vernünftigen Wesens, mit Vernunft gegen die eigene Vernunft zu handeln. Medeas Problem besteht nicht darin, dass ihr die Heftigkeit ihrer Affekte keine Wahl lässt; nicht darin, dass ihre „barbarische“ Herkunft hervorbricht, ihre vergangene Identität als Priesterin in einer Kultur aus Riten und Opferbräuchen, die sich gegen die neue Identität einer „griechischen Modernität“ wendet. Der entscheidende Punkt liegt vielmehr in der Frage, wie sie mit dem nur allzu verständlichen Ansturm ihrer Affekte, ihrem schwierigen Status als Fremde und ihrer eigenen Geschichte umgeht: welchen Gebrauch sie in dieser dramatischen Situation von ihrer Freiheit macht. Euripides interessiert sich weder für die Zauberin in Medea, noch für die Barbarin; er interessiert sich für Medea insofern, als sie eine Form der Freiheit ausstellt, die mit der Möglichkeit irrationalen Handelns wesentlich zusammenhängt.

## **DIE FREIHEIT IM ZÖGERN**

Dass es hier um Freiheit geht – und nicht um die unabsichtliche Exekution einer schicksalhaften Notwendigkeit –, demonstriert der entscheidende Monolog Medeas aus dem 5. Epeisdion. Wir kennen bereits die letzten Zeilen dieses Monologs, in denen Medea ihr bevorstehendes Tun als Willensschwäche im Sinne von Aristoteles deutet. Die philosophische Pointe der Tragödie liegt jedoch nicht in der buchstäblichen Bedeutung dieser Sätze („Vor welcher Tat ich steh, begreif ich wohl. / Doch stärker als Vernunft ist Leidenschaft. / Aus ihr entstehen der Menschen schwerste Leiden“); sie zeigt sich vielmehr im Verlauf des Dramas, d.h. in der Weise, wie dieses Zitat in den Monolog und das Geschehen eingebettet ist. Die letzten Sätze

**AUFWÄRTS  
STRÖMEN  
DIE FLÜSSE.  
ES WENDET  
SICH DAS  
RECHT,  
ALLES  
KEHRT  
SICH UM.**



stellen eine einseitige Perspektive dar, die nur einen Teilaspekt von Medeas Situation wiedergibt. Sie werden nicht aus einer Position der Vernunft heraus gesprochen, die den Konflikt, in dem sie sich befindet, souverän überblicken würde.

Denn Medeas Überlegungen schwanken im dramatischen „Zauderrhythmus“ (Joseph Vogl) ihres Monologs zwischen zwei Perspektiven hin und her, die sich wechselseitig blockieren und damit dem eigentümlichen Konflikt eine Bühne geben, der Medeas Entscheidung zum Kindermord bedingt. Ihr Zögern unterstreicht, dass sie die Tat mit vollem Bewusstsein und in Kenntnis ihres eigenen Widerwillens vollzieht; dass ihr

Zustand weit von Aristoteles' Affekttau- mel entfernt ist; und dass die Notwen- digkeit des tragischen Handlungsver- laufs – zumindest für einen Moment – aus den Angeln gehoben ist, sodass die Zukunft plötzlich wieder als ein nicht vorherbestimmter Möglichkeitsraum er-

scheinen kann (Medea ist imstande, mit den Kindern zu flüchten oder sie zu töten) und ihre Handlung als eine frei gewählte.

Der Konflikt, den der Monolog aufspannt, findet zwischen zwei Aspekten von Medeas gegenwärtiger Identität statt: Auf der einen Seite ist sie die Mutter, der das Wohl ihrer Kinder über alles geht; auf der andere Seite besitzt sie jedoch zugleich auch einen heroischen Charakter, durch den sie unnachgiebig nach der Anerkennung des Unrechts strebt, das an ihr begangen wurde. Zwei Merkmale des Monologs sind hier entscheidend: Erstens, dass diese zwei Perspektiven keinesfalls auf das Schema Leidenschaft versus Vernunft umgerechnet werden können. Leidenschaft und Vernunft bilden eine unzertrennliche Einheit, die auf beiden Seiten des Konflikts besteht: Sowohl die Argumente ihrer mütterlichen Seite, als auch diejenigen ihrer heroischen Seite sind durch eine leidenschaftliche Rationalität ausgezeichnet. Die Deutung nun, in der Medea ihre Tat als Irrationalität beschreibt und die den Monolog beschließt, erfolgt wie schon erwähnt – und das ist das zweite Merkmal – nicht von der Position einer Vernunft, die den Konflikt souve- rän überblicken würde. Eine solche Position gibt es für Medea nicht, die in der Tat zwischen beiden Perspektiven zerrissen ist und in jeder Perspektive eine andere Auffassung von dem ganzen Konflikt hat, in dem sie steckt: Als Mutter erscheint ihre

## EINE VERITABLE „ICHSPALTUNG“

heroische Haltung wie eine „fremde Kraft“ – als „Wahn“ oder „harter Trotz“ – und mithin als Keim einer irrationalen Tat. Dementsprechend ist auch ihre Selbstbeschreibung am Ende des Monologs („Vor welcher Tat ich steh, begreif ich wohl ...“) im Prinzip aus dieser Perspektive gesprochen: im Bewusstsein ihrer Niederlage als Mutter. Als heroischer Charakter erscheint ihr der Konflikt jedoch unter umgekehrten Vorzeichen: Jetzt sind es ihre mütterlichen Gefühle, die den Anschein einer „fremden Kraft“ besitzen, weswegen Medea sie auch als „Schwäche, Feigheit“ beschimpft. Was in den Passagen des berühmten Monologs also lesbar wird, ist eine veritable „Ich- spaltung“ in zwei Haltungen, die sich wechselseitig ausschließen und als Willensschwäche bloßstellen. Die Attribute der Irrationalität und Rationalität wechseln in schnellem poeti- schen Tempo die Seite, so dass das ganze Ausmaß von Medeas Konflikt deutlich wird. Wir haben es mit einer Unentscheidbar- keit zu tun – denn ihre Vernunft ist eine mit sich selbst entzwei- te. In diesem Aspekt liegt die anti-aristotelische Pointe Medeas – ja, wenn man so will, ihre unzeitgemäße Modernität: dass sie ein gespaltenes Subjekt ist, und von ihrer Gespaltenheit auch weiß.

## DIE DOPPELDEUTIGKEIT DER IRRATIONALITÄT

Um diese Pointe besser verstehen zu können, müssen wir uns jener Perspektive des Monologs widmen, aus der der skandalö- se Akt des Kindermordes entspringt: Medeas „heroischem“ Charakter. Genauer besehen entspricht dieser weder dem Ty- pus des griechischen Heros (den Jason verkörpert), noch dem- jenigen eines „archaischen“ oder „barbarischen“ Heldentums – und zwar vor allem deswegen, weil das Ideal eines stabilen, mutigen und selbstbeherrschten Charakters genau dasjenige Merkmal darstellt, mit dem Medeas „Heldentum“ bricht. In diesem Sinne ließe sich sagen, dass Medea eine dezidiert un- heroische Heroine ist. Denn sie beschreibt die Fähigkeit, aus einer Instabilität (einem jedes Maß übersteigenden Affekt) eine neue Stabilität erzeugen zu können – die Fähigkeit, sich von ei- ner Identität zu befreien und eine andere zu werden. Darin liegt ihr Mut, der aber auf einer Schwäche basiert, respektive ihre Selbstbeherrschung, die auf einer Unbeherrschtheit aufbaut.

Betrachten wir einen besonders originellen Euripides-Inter-



preten. In den *Metamorphosen* hat Ovid den irrationalen Akt des Kindermordes als das Echo (beziehungsweise als Wiederholung) eines ersten irrationalen Aktes gedeutet, durch den Medea sich von ihrer Heimat, ihrer Identität (von all dem, was ihr Leben bisher ausgemacht hat) lossagt und, Jason folgend, eine andere wird. Ovid konzentriert sich auf den Moment, in dem sich Medea in den dahergelaufenen Abenteurer Jason verliebt. Und er porträtiert diesen plötzlichen Affekt als „gewaltige Glut“, die wie von außen (von Götterhand) und wie eine „fremde Kraft“ von Medea Besitz ergreift und ihr besseres Wissen überrumpelt. An dieser Stelle beginnt bei Ovid Medeas innerer Monolog, der den berühmten euripideischen Monolog gewissermaßen rückwärts durchspielt. Alles beginnt mit der Diagnose Medeas, dass sie das Opfer eines irrationalen Affekts ist: „Aus jungfräulicher Brust wegdränge die lodernde Flamme, / Wenn du, Verblendete, kannst. Ja, könnt’ ich, verständiger wär’ ich. / Aber mich zwingt die neue Gewalt (nova vis), und es rät mir die Sehnsucht, / Anders als die Vernunft. Das Bessere seh’ und erkenn’ ich: / Schlechterem folgt mein Herz.“ Doch was zunächst aussieht wie eine aristotelische Deutung der Willensschwäche, entpuppt sich (Euripides folgend) als einseitiger und bloßer Auftakt zu einer ausgedehnten und zaudernden Reflexion. Unmittelbar nachdem Medea sich selbst die Diagnose stellt – dass sie von einer unbekanntten Macht okkupiert ist, die sie wider Willen und unwiderstehlich verführt, von ihrem besseren Wissen abzulassen – setzt sie ihre Überlegung derart fort, dass sie eine ganze Batterie von Gründen und Werten anführt, welche jene unbekannte Macht, jene nova vis, „rationalisieren“ und als ihren (zumindest möglichen) eigenen Willen aufscheinen lassen: Jasons edle Herkunft, seine Tugend und seine Schönheit, die Medea mit der übertriebenen Grausamkeit ihres Vaters und dem Mangel an Größe ihrer Heimat kontrastiert; das Versprechen von Ruhm und Ehre, eines „besseren Landes“, seiner Bildung und seiner Künste, seiner „prächtigen Städte“. Die „fremde Kraft“ wird in Ovids Text demnach so dargestellt, dass sie rückwirkend die Gründe hervorbringt, die ihr zugrunde liegen. Die „Glut für den Fremdling“ ist daher nicht einfach eine unvernünftige Macht; sie erscheint als solche vielmehr allein in dem Maße, wie sie sich als feindlich gegenüber der gegebenen Identität von Medeas Willen darstellt. Sie enthüllt sich aber dann als erste Manifesta-

tion, als „ereignishafter Vorbote“ einer zukünftigen Vernunft: einer neuen Identität, die hier und jetzt bloß als Spur einer ungewissen Zukunft auftaucht. Medeas irrationaler Mut besteht genau darin, diesem „Impuls“ treu zu bleiben und auf ihm (dem Bündnis mit Jason) eine neue Rationalität zu errichten.

## TRAGÖDIE DES RADIKALEN WANDELS

Die unzeitgemäße Modernität Medeas liegt also darin, dem irrationalen Handeln eine schillernde Zweideutigkeit zu verleihen: die Ambiguität aus Scheitern und historischer Erneuerung, aus Fehler und revolutionärer Transformation. Ihr unheroisch-heroischer Charakter gehört somit weder zu ihrer „alten“ (archaischen) Identität, noch zu ihrer „neuen“ (griechischen); er besteht vielmehr in dem notwendig irrationalen Übergang von der einen zur anderen – der eigenartigen Kraft zur zugleich gewaltsamen und befreienden Metamorphose ihrer selbst. Was demzufolge in der euripideischen Tragödie geschieht, ist die tragische Wendung dieser Kraft der Erneuerung in eine Kraft der Zerstörung. Medea begreift ihren exzessiven Zorn als Vorboten einer zukünftigen (athenischen) Identität und als unerbittliche Absage an das, was sie geworden ist.

Vielleicht lässt sich darin ein universelles Merkmal jeder radikalen geschichtlichen Veränderung erkennen. Denn wenn es sich so verhält, das am Entstehungsgrund der historischen Gestalt einer kulturellen Vernunft ein irrationaler Akt liegt, durch den eine alte Ordnung von sich aus in eine neue Ordnung übergehen konnte, dann bleibt diese irrationale Kraft in die Existenz der Ordnung investiert. In dem Maße aber, wie sie dort insistiert, kann sie auch wieder hervorbrechen: Dieselbe irrationale Kraft, die das Entstehen einer Ordnung hervorbringt, kann diese Ordnung auch wieder zerstören. Beides aber, ihre eigene Entstehung wie ihre Zerstörung, wirken aus der Perspektive der Ordnung selbst notwendig unverständlich, unerklärlich, wahnsinnig und irrational.

## VOM UMGANG MIT DEM ANDEREN

Jasons Erfolg als griechischer Held – in seiner „aufgeklärten“ Form, die dem Prinzip des Nützlichen folgt – ist in der Tat im Innersten von Medeas Zweideutigkeit abhängig: Sein Ruf als

Heros verdankt er dem unheroisch-heroischen Charakter von Medea. Sie ist nicht nur diejenige, die stets den „dirty job“ übernimmt (sie verrät und mordet, nicht Jason), sondern auch diejenige, die den Plan hat: Sie weiß, wie Jason die todbringenden Hürden, die zwischen ihm und dem goldenen Vlies liegen, überwinden kann; sie führt Regie bei der gefährlichen Flucht aus Kolchis; und sie ist es auch, die die Rache an dem wortbrüchigen Onkel Jasons ersinnt, der diesem den Thron von Jolkos vorenthält. Wenn es dann aber gerade der Heldenstatus ist, der Jason für die Korinther derart attraktiv macht, dass er

# DIRTY JOB

die Königstochter zur Frau nehmen darf, folglich zum zukünftigen Herrscher bestimmt wird und derart ein kulturelles Denkmuster verkörpert; und wenn dies mit der Verbannung Medeas einhergeht, insofern man ihre zweideutige Heldenidentität gerade fürchtet – dann wird deutlich, dass hier eine unaufrichtige Spaltung vollzogen wird, die das auseinanderzieht, was wesentlich zusammengehört: die Ehre des „aufgeklärten“, griechischen Hel-

den und die Zweideutigkeit der unheroisch-heroischen Irrationalität, auf der jene basiert.

Vor diesem Hintergrund wird Euripides' *Medea* als eine Tragödie in der Geschichte lesbar, der zufolge eine radikale Veränderung eine historische Hypothek mit tragischem Potential hervorbringt. Wir haben es hier mit einer unüblichen Form des Konflikts zwischen dem „Alten“ und dem „Neuen“ zu tun – zwischen einer gegenwärtigen Ordnung und einer Andersheit, von der sie im Innersten abhängt. Das historisch Neue (das Korinther Jasons) kann das werden, was es ist, durch ein „Bündnis“ mit dem Alten – genauer: durch ein Bündnis mit derjenigen erneuernden Kraft des Alten, die das Alte über sich selbst hinausgetragen hat und für die Medeas Irrationalität einsteht. Das Bündnis von Jason und Medea stellt gewissermaßen diese Bindung einer Ordnung an eine Andersheit im doppelten Sinne dar: erstens eine Andersheit, die aus dem Alten herkommt, weil sie eine andere Abstammung, eine andere kulturelle Qualität besitzt; und zweitens eine Andersheit, die exakt jener Kraft der Überschreitung entspricht, die Medea verkörpert und die keine

kulturelle Bestimmtheit besitzt, weil sie gerade anders als jede kulturelle Bestimmung ist und stets noch in der Zukunft zu bestimmen bleibt. Dadurch aber nun, dass radikale geschichtliche Veränderungen ein Bündnis mit einer derart doppelten Andersheit enthalten, wird jede Kultur von dieser bewohnt: dem verwandelten Alten im Neuen, sowie derjenigen Kraft, die den Übergang vom Alten ins Neue ermöglichte.

Wenn darin die Ausgangskonstellation besteht, die Euripides' Tragödie vorführt, dann stellt sich die Frage, wie eine Kultur (Korinth) diesem Bündnis, dem sie ihre Existenz verdankt, „treu“ bleiben kann. Denn das Problem ist ja, dass eine Kultur, die sich selbst treu ist, die ihrem eigenen Prinzip – wie etwa dem Prinzip der nutzenorientierten Machtsteigerung, die Jason verkörpert – die Treue hält, notwendig jener Andersheit untreu wird. Kreon entscheidet sich wie Jason für das Eigene und gegen das Bündnis mit dem / der Anderen. Auf diese Weise aber wird, in der Mitte von Korinth, ein Krieg hervorgebracht: der Krieg von Kreon gegen Medea (die Verbannung) und derjenige von Medea gegen Jason und Kreon – ein Krieg, den die kulturelle Ordnung Korinths, so Euripides, nicht überlebt. Die Tragödie zeigt demnach, wenn man so will, eine Konfliktlage, die sich aus der Logik der historischen Erneuerung (dem Bündnis mit Andersheit) notwendig ergibt. Ihr tragisches Moment besteht darin, dass der Konflikt, den sie hervorbringt, im Prinzip nicht zu lösen ist, weil er durch einen Widerstreit von Prinzipien gebildet wird. Euripides' Tragödie demonstriert somit, dass eine Kultur zugleich sich und dem Bündnis mit dem anderen treu bleiben muss; dass sie dadurch in einem „double bind“, einem Paradox steht: zwischen zwei Verpflichtungen, die schwer zugleich zu erfüllen sind. Eine Kultur, die keinen Weg findet, dieses Paradox zu leben, geht unter. Darin liegt die geschichtsphilosophische „Lektion“ von Medeas grausamem Akt – das tragische Urteil, dass eine Kultur, die der Andersheit, an die sie existenziell gebunden bleibt, nicht treu sein kann, ihre „Existenzberechtigung“ verliert. Als doppeldeutige Figur dieser Andersheit setzt Medea die tragische Notwendigkeit ins Werk, die den irrationalen Ursprung historischer Erneuerung gegen das derart entstandene Neue ausagiert – indem sie den tragischen, d.h. in gewisser Weise nicht vermeidbaren Fehler der Untreue und Verbannung „bestraft“ und diesem Umstand im Erleiden des Untergangs seine Anerkennung verschafft. •



## AUFFÜHRUNGSRECHTE

Verlag der Autoren, Frankfurt am Main

## TEXTNACHWEISE

Die Texte wurden teilweise redaktionell bearbeitet und in sich gekürzt.

U2/S. 6/S. 15: Euripides: *Medea*. Frankfurt am Main 1981. / S. 4-6: Peter von Matt: *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*. München, Wien 2006. / S. 8/9: Tamara Jerenashvili: *Mörderin aus Leidenschaft. Medea-Figuren bei Euripides und Grillparzer*. Trier 2007. / S. 11-22: Der Text von Dirk Setton wurde eigens für dieses Programmheft verfasst.

## BILDNACHWEISE

Titel: Constanze Becker / S. 2: Constanze Becker, Michael Benthin / S. 7: Constanze Becker, Josefin Platt / S. 10: Viktor Tremmel / S. 14/15: Constanze Becker / S. 18: Martin Rentzsch / S. 23: Bettina Hoppe

Das Video in der Inszenierung wurde hergestellt unter Verwendung von Pictogrammen von Alexander du Prel, The Noun Project und Erwin Gabler.

## EINAR & BERT

THEATERBUCHHANDLUNG

Weiterführende Literatur und Leseempfehlungen zu unseren Inszenierungen erhalten Sie an unserem Büchertisch der Theaterbuchhandlung Einar & Bert.

Berliner Ensemble GmbH  
Geschäftsführer: Oliver Reese, Jan Fischer  
HRB-Nr.: 45435 beim Amtsgericht Berlin Charlottenburg  
Ust.-ID Nr. DE 155555488

## IMPRESSUM

### HERAUSGEBER

Berliner Ensemble

### SPIELZEIT

2017/18 · #14

### INTENDANT

Oliver Reese

### REDAKTION

Sibylle Baschung, Tobias Kluge

### KONZEPT/DESIGN

Double Standards Berlin

### GESTALTUNG

Birgit Karn

### FOTOS

Birgit Hupfeld

### DRUCK

medialis Offsetdruck GmbH, Berlin

#BEmedea  
FACEBOOK.COM/BLNENSEMBLE  
TWITTER.COM/BLNENSEMBLE  
INSTAGRAM.COM/BLNENSEMBLE

**[WWW.BERLINER-ENSEMBLE.DE](http://WWW.BERLINER-ENSEMBLE.DE)**