

# Die weibliche Kraft ein Vergleich von Christa Wolfs Medea und Johann Wolfgang Goethes Iphigenie

---

Perković, Ivanka

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:980154>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-19**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



UNIVERSITÄT RIJEKA  
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT  
ABTEILUNG FÜR GERMANISTIK

**Die weibliche Kraft**

Ein Vergleich von Christa Wolfs Medea und Johann Wolfgang Goethes  
Iphigenie

Bachelorarbeit

Verfasst von:

Ivanka Perković

Betreut von:

dr. sc. Boris Dudaš

Rijeka, September 2018

# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	4
2	Identität.....	5
2.1	Die Geschichte der Medea-Figur.....	5
2.2	Eine ambivalente Identität.....	8
2.3	Die Geschichte des Iphigenies-Stoffes.....	10
2.4	Eine aufklärerische Identität.....	12
3	Emanzipation.....	15
3.1	Medea – eine absolute und unanfechtbare Emanzipation.....	15
3.2	Iphigenie – eine Emanzipation nach dem männlichen Maß.....	20
4	Medea und Iphigenie – zwei Typen von Frauen im Exil.....	26
4.1	Medea – eine Mischidentität.....	26
4.2	Iphigenie – eine Kolonialistin.....	28
5	Schluss.....	30
6	Literaturverzeichnis.....	31

### **Eidesstattliche Erklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die am heutigen Tag abgegebene Bachelorarbeit selbständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Rijeka, \_\_\_\_\_

Unterschrift \_\_\_\_\_

## **1 Einleitung**

Der Mythos ist eine Erzählung, in der man auf die großen Fragen der Menschlichkeit durch die Heldentaten antwortet. Deswegen dient er als ein perfektes Mittel für die Untersuchung der menschlichen Natur und Gesellschaft. Die historischen, gesellschaftlichen und politischen Wandlungen ermöglichen neuen Interpretationen von Mythen in den Jahrhunderten.

Christa Wolf und Johann Wolfgang Goethe beschäftigten sich auch mit der Arbeit am Mythos. Ihre Figuren, Medea aus Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen* und Iphigenie aus Goethes Drama *Iphigenie auf Tauris*, sind Gegenstände dieser Arbeit. Beide Figuren stammen aus der griechischen Mythologie und erfuhren verschiedene Metamorphosen.

In Mittelpunkt der Arbeit steht die Analyse dieser zwei Figuren im Hinblick auf die Identität, die Emanzipation und den Zustand einer Exilantin.

Als erstes wird die Geschichte beider Stoffe erklärt. In diesem Kapitel wird auch die allgemeine Repräsentation der Figuren gegeben. Im Folgenden analysiert man in Detail die Emanzipation. Als drittes wird der Zustand als Exilantin erläutert. Schließlich wird die Meinung der Autorin erklärt.

## 2 Identität

Medea und Iphigenie sind zwei sehr verschiedenen Frauenfiguren. Die erste ist temperamentvoll und leidenschaftlich, ziemlich real, während die zweite meiner Meinung nach ein Produkt *in vitro* scheint. Beim Lesen habe ich mich mehr mit Medea als mit Iphigenie identifiziert, falls ich mich mit der letzteren überhaupt identifizieren konnte. Es könnte sein, ich bin eine Frau und kann deshalb in Wolfs Text die weiblichen Emotionen und Wahrnehmungen erkennen oder mindestens als solche interpretieren. Im Gegensatz dazu habe ich bei Goethes Iphigenie nur die männliche Vision der im geistigen Sinne idealen Frau bemerkt, die asexuell ist und nur als eine moralische Vertikale lebt.

### 2.1 Die Geschichte der Medea-Figur

Die Medea-Figur, „die rachsüchtige und entfesselte Furie“ (Krischel 2003: 5), steht im Zentrum einer konstanten Arbeit am Mythos schon seit der Antike. Ihr mythologischer Gewaltpotenzial produzierte Medea-Metamorphosen nicht nur in der Literatur (Pindar, Euripides, Corneille, Grillparzer, Jahn, Müller...), sondern auch in der bildenden Kunst (Delacroix, Feuerbach, Mucha, Beckmann, Kiefer), in der Musik (Cherubini, Krenek, Döhl) und im Film (Pasolini). In der Literatur spricht man weiter von einer echten „Medea-Renaissance in den 80er und 90er Jahren“ (Stephan 1997: 4) des 20. Jahrhunderts, was besonders die deutschsprachigen Autorinnen betrifft, mit einer wichtigen Differenz aber.

Wie Stephan betont, die Autoren, von der Antike an, behandelten Medea als Andere, Fremde und Gegengeschlechtliche, während sich die Autorinnen mit dem Bild der unterworfenen Frau im patriarchalischen System beschäftigten, das nichts anderes als ein Resultat der Entzauberung und Entmachtung von Natur wäre. (vgl. Stephan 1997: 4) Hier beruft sich Stephan auf Theorien von Horkheimer und Adorno in ihrem Buch *Dialektik der Aufklärung*, in dem diese zwei Philosophen die Frau als „Bild der Natur, in deren Unterdrückung der Ruhmestitel dieser Zivilisation bestand“ betrachteten. (Stephan 1997:4) In diesem Sinne ist Wolfs Medea zu analysieren.

Der Prätext, den Wolf umarbeitete, ist die Euripidische patriarchalische Tragödie *Medea*. Eigentlich ordnete der griechische Dichter Mythosüberlieferungen zu einer „übersichtlichen Handlungsstruktur“ (Schafi 1997: 376) Seine „Schuld“ liegt darin, dass er Medea nach der Gefühlsstruktur seiner eigenen Zeit bildete. Für einen durchschnittlichen Griechen im 5. Jahrhundert v. Chr., nämlich zur Zeit Euripides', war eine orientalische Frau keine typische Ehepartnerin und Mutter, sondern fast immer eine

Magierin, eine Hexe. Aus diesem Grund hatte sie mehr Freiheit und konnte im Rang den Männern gleichstehen. Das heißt, sie konnte eigene Kinder in Gestalt von literarischen Figuren töten, anhand einer damaligen gängigen Praxis der Kindeaussetzung seitens des Vaters.<sup>1</sup> (vgl. Fremde Magierin: Medea 2010: 73) Diese mörderische Freiheit diente dem Autor als dramaturgisches Mittel, um eine ordinäre klassische Tragödie mit dramatischem inneren Zwiespalt zu schaffen. Der Erfolg der Tragödie war so groß, dass Medea in der allgemeinen Vorstellungswelt als Kindermörderin festgelegt wurde und als solche bis heute blieb.

Die Gefühlsstruktur (*struktura osjećaja*) als Kultur einer Epoche (vgl. Molvarec 2017: 24) in der DDR und in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg ermöglichte Neuinterpretationen der Euripidischen Medea mittels der selektiven Tradition, die gewisse Bereiche früherer Kulturen ablehnt. (vgl. Molvarec 2017: 24) In Bezug auf Wolf wurden die männliche Lesart des Medea-Mythos und die entsprechende patriarchalische Perspektive demontiert und beseitigt, indem die „wilde und grausame“ Medea sich in eine messianische Medea verwandelte. Die Ausgangsfrage Wolfs war, wie die Selbstzerstörung in das westliche Denken geraten ist: „Warum ist, das, was wir uns erarbeitet haben an Zivilisation und Humanität so leicht zerstörbar, warum gibt es immer wieder Rückfälle in Irrationalität und Grausamkeit?“ (zitiert nach: Krischel 2003: 105) Andere Ausgangsfrage war, warum eine Mutter, die das Leben schuf, eigene Kinder ermordern musste, um sich am Ehepartner zu rächen. (vgl. Wolf 2003: 276) Die Begegnung der Schriftstellerin mit den Altertumwissenschaftlerinnen Margot Schmidt und Heide Göttner-Abendroth öffnete den Weg zur Antwort auf diese Fragen. Schmidt und Abendroth erklärten nämlich, dass vor Euripides Medea in der allgemeinen Rezeption keine Kindesmörderin gewesen war. (vgl. Krischel 2003: 27) Einige Quellen berichteten über die göttliche Abstammung Medeas (vgl. Wolf 2003: 276), während Homer sie in der *Odysee* als Priesterin der Unterweltgöttin Hekate erwähnte (vgl. Fremde Magierin: Medea 2010: 64), die den Reichtum und alle Segnungen des Alltags schenkte. Medeas Name hat schon eine sehr humane Bedeutung: „die guten Rat Wiesende (Wissende), die Helferin (Heilerin)“. (Krischel 2003: 81, Stephan 1997: 1)

Weiter stellte die Jason-Geschichte ein Beispiel in der griechischen Mythologie dar, wie die Berühmtheit, der Erfolg und der Stolz gefährlich sein konnten. Der mannhaft

---

<sup>1</sup> Die griechische Philosophie und Wissenschaft definierten die Frau mit der Formel *Tota mulier in utero*, nach der der Mann, der Vater, einziger Elternteil war. Die Frau, die Mutter, nahm hingegen das männliche Sperma auf und ernährte den Embryo mit dem eigenen Blut. (vgl. Kniebiehler 2004: 192) Davon ging das absolute väterliche Recht in Bezug auf Kinder aus.

Führer der Argonauten wurde nämlich von Leuten verachtet, nachdem die Götter ihn verlassen hatten. Er führte dann ein Leben als Landstreicher von Stadt zu Stadt, bis er im Alter nach Korinth zurückkehrte und dort versuchte, sich wegen der Betrübnis im Schatten der Argo umzubringen. Andererseits starb Medea nicht, sie wurde unsterblich und regierte das Elysium. Ferner ist sie auch mit dem Tierkreiszeichen der Jungfrau verbunden. (vgl. Graves 2003: 426-428)

Laut Pfeifer und dem theoretischen Feminismus ist die Frauenfeindlichkeit in der Antike an negativer Umwandlung Medeas schuld:

„Dazu muss man den historischen Fakt kennen, dass es gerade in der Antike eine ausgesprochene Frauenfeindlichkeit gab, [...] Die Antike brachte die ersten gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen die Männer das Sagen hatten. Wir wissen, dass es vor dieser Zeit eine besondere Autorität, Verehrung der Frauen gab, vor allem weil nur ihr Anteil an der Erzeugung von Kindern bekannt war. Mit Beginn des Patriarchats wurde aus ideologischen Gründen alles Weibliche diffamiert, niedergehalten. Die damals gerade entstandene Philosophie zählte Frauen gar nicht zu den richtigen Menschen. Aristoteles: 'Das Weib ist ein unfertiger Mann, auf einer tieferen Stufe der Entwicklungsleiter stehen geblieben. Das Männliche ist seiner Natur nach höher, das Weibliche niedriger...' [...] Göttinnen, die in den ganz alten Mythen den Himmel bevölkerten, wurden abgelöst von männlichen Göttern. Diese Entwicklung widerspiegelt sich auch in den Mythen. Je älter sie sind, desto mehr finden wir gute, starke Frauen, je jünger, desto mehr Frauen mit fruchtbaren Charakterzügen. Die Frauen wurden dämonisiert.“ (zitiert nach: Krischel 2003: 118-119)

Obwohl die Theorie des Evolutionismus, gemäß welcher das Matriarchat eine „primitive“ Gesellschaft war und vom Patriarchat abgelöst wurde, von der zeitgenössischen Menschenkunde verlassen ist, kann man akzeptieren, dass in den griechischen Mythen Merkmale der politisch-religiösen Geschichte vorkommen. Auf diese Weise würden die Eroberungen der alten griechischen Volksstämme, die weiteres Schaffen von Mythen stoppten (Graves 2003: 12-13), den Punkt räsentieren können, in dem eine positive Medea zum Anti-Typ der Frau und Mutter wurde.

Wolf beschäftigte sich genau mit dieser „umgekehrten“ Medea. Die mythomotorische und –stiftende Kraft der Medea-Figur diente der Schriftstellerin, nach dem Prozess ihrer Überlieferung zu fragen. Da der Mythos „Produkt eines kulturelles Gedächtnisses“ (Catani 2007: 319) ist, finden sich die spezifischen Erinnerungen in ihm, die ein Potential haben, die Wirklichkeit zu sabotieren und mythosstiftende „falsche Erinnerungen“ zu ersetzen. (vgl. Catani 2007: 322) Das bemerkt man in Jasons Stimme:

„Viele Male habe ich es erzählen müssen, wie ich auf den Baum geklettert bin, wie ich das Vlies zu packen kriegte und mit ihm glücklich wieder



herunterkam, und jedes Mal hat die Geschichte sich ein wenig verändert, so wie die Zuhörer es von mir erwarteten, damit sie sich ordentlich fürchten und am Ende ordentlich erleichtert sein konnten. Es ist dahin gekommen, daß ich selbst nicht mehr genau weiß, was ich da in dem Hain, an der Eiche mit jener Schlange erlebt habe, aber das will ja sowieso keiner mehr hören. Sie sitzen abends an den Lagerfeuern und singen von Jason dem Drachentöter, manchmal komme ich vorbei, es schert sie nicht, ich glaube, sie wissen nicht einmal, daß ich es bin, den sie besingen. Einmal hörte Medea mit mir den Liedern zu. Am Ende sagte sie: Sie haben aus jedem von uns den gemacht, den sie brauchen. Aus dir den Heroen, und aus mir die böse Frau. So haben sie uns auseinandergetrieben.“ (Wolf 1998: 51-52)

Wolfs Medea ist Abrechnung mit dieser Erinnerungskultur, die die Antike überlebte. Paradoxerweise schuf Wolf die eigene Medea sowohl nach Theorien und Erkenntnissen des 20. Jahrhunderts als auch nach eigenen Erfahrungen aus dem Nationalsozialismus und Kommunismus, was bedeutet, dass ihre Medea mehr mit der kontemporären Erinnerungskultur und, zusätzlich, mit den kontemporären Vorurteilen zu tun hat. In diesem Sinne ist Wolfs Medea eine aktuelle Figur.

## 2.2 Eine ambivalente Identität

Was die Identität betrifft, ist Medea eine komplexe Figur. Mit den Worten Stephans:

„Medea ist maßlos als Liebende und Hassende, brillant als Rhetorikerin, kühl kalkulierend als Handelnde, doppelt überlegen durch göttliche Abstammung und überragenden Intellekt, eine Täterin par excellence also – als Fremde und Barbarin, als verlassene und betrogene Frau aber ist sie Opfer einer Machtkonstellation, die auf Ausgrenzung, Unterwerfung und Entmündigung machtvoller Weiblichkeit zielt. Als Frau wird Medea gedemütigt, als Göttin in unerreichbare Höhe gehoben.“ (Stephan 1997: 7)

Diese Worte weisen darauf hin, dass Medea zwischen verschiedenen Wertesystemen steht, als Frau zwischen dem Patriarchat und Matriarchat, als Priesterin und königliche Tochter zwischen Göttern und Menschen<sup>2</sup>, als Kolchin und Jasons Gattin zwischen Griechen und Barbaren.<sup>3</sup> Diese außerordentliche und unsichere Lage fordert eine moralisch sehr starke und selbstbewusste, vorherrschende Person, die dem Druck gesellschaftlichen Normen widerstehen kann. Solche Überlegenheit zeigte Medea schon bei der ersten Begegnung mit Jason:

---

<sup>2</sup> Ihr Vater Aietes ist Sohn des Sonnengottes Helios.

<sup>3</sup> Ich muss hier betonen, dass der Begriff „Barbar“ eigentlich sehr relativ ist. Er hängt von dem einzelnen soziokulturellen Standpunkt ab. In der Antike betrachteten sich die Griechen als ein Übervolk im Vergleich zu den anderen Völkern. Im Roman *Medea. Stimmen* ist es klar, dass das nur eine Illusion war und dass die sogenannten Barbaren fast immer zivilisierter als Korinther sind.

„Kurios war es schon, wie sie uns mit zum Friedenszeichen erhobenen Händen grüßte, ein Zeichen, das nur dem König oder seinem Abgesandten zukommt; wie sie freimütig ihren Namen nannte, Medea, Tochter des Königs Aietes und oberste Priesterin der Hekate; wie sie, als käme es ihr zu, unseren Namen und unser Anliegen zu wissen begehrte und ich, überrumpelt, dieser Frau offenbarte, was nur der König erfahren sollte.“ (Wolf 1998: 43)

Die Überlegenheit Medeas rührt aber nicht nur von ihrer königlichen und göttlichen Abstammung her, sondern auch von ihrer Intelligenz und pharmakologischen und psychologischen Kenntnissen. Die letzten zwei überlieferte ihr ihre Mutter, die Okeanide Idya, und hier könnte die Rede von einer matrilinearen Tradition in der Machtzusammensetzung sein: „Wie anmutig war Medeas Mutter Idya [...] Sehr schmal saß die neben dem König, aber nicht als sein Schatten. Schmal und fest. Und übrigens hoch geachtet.“ (Wolf 1998:53) Nach dieser Tradition wurde Medea zur Priesterin und Heilerin erzogen und erbte so eine öffentliche Rolle in Kolchis. Dank ihrer Fähigkeiten und Intelligenz gewann die Hauptpriesterin Medea Achtung und Loyalität ihrer Landsleute, die ihr später bei der Flucht aus Kolchis folgten. Der Grund des Fluchtes war natürlich keine leidenschaftliche Liebe zu Jason, sondern die Unstimmigkeit mit der Regierung Aietes', der den Thron unrechtmäßig erwarb und die alten matriarchalischen Gesetzen wechseln wollte. Auf der Inseln von Kirke, während der Entsöhnung und des Herumziehens, erfuhr die Leaderin Medea ihre Mission, und den Sinn des eigenen Lebens: „Ich sei eine von denen, die inmitten dieser Leute leben, die erfahren müßte, woran wir wirklich mit ihnen sind, und die versuchen müßten, ihnen die Angst vor sich selber zu nehmen, die sie so wild und gefährlich mache.“ (Wolf 1998: 100)

Die messianische Aufgabe, „Verbreitung von mehr Selbsterfahrung und Selbsterleben“ (Wilke 2003: 22), warf Medea so in einen Zwischenraum, in dem nur sie leben konnte, weit von Maßstäben der gewöhnlichen Sterblichen und auch der Korinther Gesellschaft. Laut Epiktet, sie irrte strebend, was außerhalb ihrer Möglichkeiten lag. (vgl. Fremde Magierin: Medea 2010: 71) Ein Beispiel dafür ist Medeas barmherziges Benehmen bei Turons Entmannung von einer Gruppe der kolchischen Frauen, die ihr Frühlingsfest feierten:

„Turon, [...], hat meinen Namen genannt. So mußte es kommen. Es war mein Gesicht, das er als erstes sah, als er zu sich kam. Gegen Oistros Flehen, mit ihm zu gehen, er würde mich verstecken, ich solle den Mann liegenlassen, dem sowieso nicht mehr zu helfen sei, gegen seinen wütenden Befehl näherte ich mich dem bewußtlosen Turon. Er lag neben dem Baum unseres heiligen Hains, einer Pinie, die er gefällt hatte, um die Kolcher

[...]zu bestrafen [...] In dem Beutel, den ich immer bei trage, hatte ich blutstillende Pflanzenextrakte, die die Wundheilung befördern. Ich brachte Oistros dazu, aus zwei Stämmchen und einigem Astwerk eine Art Trage herzustellen und ihn, den Turon, mit mir zusammen in die Stadt hinunterzubringen.“ (Wolf 1998: 190-191)

In einer solchen Situation würde eine pragmatische und rationale Person auch sich selbst retten, so dass die Feinde, das heißt Korinther und auch Turon, sie nicht beschuldigen könnten. In ihrer Sittlichkeit sieht Medea aber eine ganz andere Logik. Sie ist Heilerin, nicht von Beruf, sondern von Bestimmung. Sie muss den Leuten helfen, ungeachtet der Situation oder der Nationalität der Unfallopfer. Aus ihrem Bild muss jegliche Gewalttätigkeit getilgt werden, um sie als Vorbild der Selbsterkenntnis, des Gefühles und der Individualität darzustellen, was ein zentrales Ideal der Wolfschen Poetik ist. (vgl. Wilke 2003: 22)

Die Autorin ergreift die mehrperspektivische Erzählstruktur, die Stimmen (die inneren Monologe) anderer Figuren drücken eigene, positive oder negative, Meinung über Medea und eigene Anschauung der Ereignisse aus, damit eine stichhaltige Medea-Figur aufgrund der „demokratischen“ Vielstimmigkeit entsteht. Paradoxerweise begründet die Vielstimmigkeit genau den Mythos (vgl. Catani 2007: 319), inmitten dessen die „Primadonna Medea“ (Schafi 1997: 379) dominiert, gegenüber den menschlichen stereotypisierten Schwächen wie Angst, Neid, Eifersucht, enttäuschte Liebe, mangelndes Selbstbewusstsein. Die immer helfende und nur Gutes wollende Medea wird so zu einer eindimensionalen literarischen Gestalt vereinfacht und ihre Perspektive wird um die universal ethisch-psychologische Ebene erweitert. (vgl. Schafi 1997: 379-380) Deshalb repräsentiert Wolfs Heldin eine „vorbildliche Frau par excellence“ (Schafi 1997: 379), ein Ideal, obwohl sie sehr lebendig und plastisch gebildet ist.

### **2.3 Die Geschichte des Iphigenie-Stoffes**

Iphigenie ist eine andere mythologische Figur wie Medea, die verschiedene Metamorphosen im Laufe von Jahrhunderten erfuhr (Aischylos, Sophokles, Euripides, Racine, Scarlatti, Jommeli, Gluck, Pizzetti). Auf der Basis dieser Figur steht der Familienmythos über den heiligen König aus der Zeit vor dem klassischen Altertum, in dem der heilige König im Sommer stirbt, von einer Göttin verraten und von einem Vertreter ersetzt wird und dessen Sohn ihn rächt. (vgl. Graves 2003: 289) Dieser ursprüngliche Mythos gefiel den patriarchalischen Griechen nicht, weshalb sie ihn in die heute allgemein bekannte Version modifizierten. (vgl. Graves 2003: 304)

Iphigenie verachtete das Menschenopfer, das mit dem Gottesdienst im Tempel der Göttin Artemis oder Artemida verknüpft war. (vgl. Graves 2003:302) Viel später, im 18. Jahrhundert, spielte das Menschenopfer als Sujet eine bedeutende Rolle in der Dramatik und Oper. Die zeitgenössische rationalistische Mythenkritik in Frankreich gestaltete den Mythos nach einem humanen Maß durch das göttliche Entkommen in Bezug auf das Menschenopfer um, um den Despotismus der Kirche einzuschränken. Es handelte sich eigentlich um eine „Rettung“ des Mythos im Geiste aufgeklärter Humanität. (vgl. Borchmeyer 1992: 139-141) Die Menschen den Göttern als Opfer zu bringen, wurde dann inakzeptabel; so zeigte die Heldin in *Iphigénie en Tauride* von Guimond de la Touche, im Jahre 1757 uraufgeführt, die unbedingte Aufrichtigkeit und den entschiedenen Widerstand gegen den Befehl des Menschenopfers.(vgl. Borchmeyer 1992: 134)

Aufgrund dieses Potenzials der menschlichen Selbstbestimmung war der Iphigenie-Stoff gut angemessen für eine religiös-politische Reflexion der Goetheschen Zeit. Schon im 17. Jahrhundert wurde er in das Umfeld der höfisch-absolutistischen Staatsaktion und Repräsentation verlegt. (vgl. Borchmeyer 1992: 133) Gegenüber dem gottähnlichen absolutistischen Fürsten steht jetzt der Mensch, der Bürger. Der letzte ist Protagonist der Goetheschen Zeit, einer der letzten fortschrittlichen Perioden der bürgerlichen Epoche laut Lukács. (vgl. Lukač 1956: 13) In der Atmosphäre der Französischen Revolution, als des höchsten damaligen politischen und gesellschaftlichen Ausdrucks des Bürgertums, entwickelte der revolutionäre bürgerliche Humanismus ein Vorbild der „reinen“ bürgerlichen Gesellschaft. (vgl. Lukač 1956: 122) Seinen Archetyp fanden die Jakobiner in den antiken Idealen des menschlichen Maßes und der menschlichen Würde. (vgl. Lukač 1956: 102)

Literarisch gesehen griffen die Schriftsteller nach den klassischen griechischen künstlerischen Werten. Wie Goethe schrieb, die Legenden aus dem griechischen heldenhaften Alter boten die Figuren an, die noch immer aus eigenen Gründen handelten. (vgl. Gete 1959: 123) Das machte einen Raum für die Individualisierung und Verinnerlichung der Figuren frei. Andererseits ermöglichte die Harmonie der griechischen Werke ein klares, liebliches und einfaches Lesen. Mit anderen Worten, was wir verstehen können, beeindruckt uns immer zuerst und befriedigt uns vollständig. (vgl. Gete 1959: 166) Weiter entfernte die klassische Literatur die Möglichkeit, dass die bürgerliche Schriftstellerei sich in der Kleinlichkeit verfang. (vgl. Lukač 1956: 106)

Goethe hatte aber eine Beziehung mit der Antike nach der Meinung Wolfs, die anders von ihrer war. Er suchte nicht, wie Wolf, den Iphigenie-Mythos umzuformulieren und

zu seiner Quelle zu kommen, sondern setzte die Tradition der bis ihn erreichten literarischen Überlieferungen und Bearbeitungen des Mythos fort. (vgl. Wolf 2003: 272) Die zwei literarischen Vorlagen für Goethes Drama waren so Euripides' Tragödie *Iphigenie bei den Tauriern* und Racines Drama *Iphigénie* aus dem Jahre 1674. Das zweite liefert den Beweis für die starke Anwesenheit der französischen Kultur und Sprache an den deutschen Höfen, sowie für den Einfluss der „*doctrine classique*“ in Goethes Werk. (vgl. Leis 2005: 5-6) Goethe setzte auch die psychologische Vertiefung Racines fort, damit er ein Seelendrama schuf, in dem er „die Lösung der Probleme in der Welt einer idealen Humanität“ (Leis 2005: 22) betrachtete. Der Resultat ist eine sehr aufrichtige, fast nichtmenschliche Iphigenie, die nach zwei universalen ethischen Kategorien, „Wahrheit“ und „Menschlichkeit“, handelt.

#### **2.4 Eine aufklärerische Identität**

Schon in *Werther* betrachtete Goethe das große Problem des bürgerlichen revolutionären Humanismus, die tiefe und mehrseitige Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit. (vgl. Lukač 1956: 23) Die Prinzipien dieser Entwicklung wurden dann in *Dichtung und Wahrheit* nach den Gedanken von Rousseau und Herder gründlich erklärt. (vgl. Lukač 1956: 25) Ein idealer Mensch sollte so rein, perfekt und vielseitig sein. Als literarische Gestalt musste er von der beschränkten Wirklichkeit getrennt und in eine ideale Welt eingeschlossen sein. Danach musste der Schriftsteller ihm das Ausmaß, die Realität und die Würde geben. (vgl. Gete 1959: 148)

Genau so bildete Goethe seine Iphigenie. Sie ist weit von Griechenland, von ihrer Wirklichkeit, sie lebt im Tempel, in einer idealen Welt, und als Priesterin ist sie mit Würde von innen und von außen bezeichnet. Weiter ist Iphigenie eine reale Figur, ein Mensch, nicht eine Göttin oder eine andere nichtmenschliche Figur. Was das Ausmaß betrifft, steht hier das geniale literarische Manöver Goethes. In der Personenkonstellation dient Iphigenie als eine Zentripetalkraft, sie zieht zwei andere, männliche Hauptfiguren, Thoas und Orest an. Beide stellen die unvollkommene Menschlichkeit dar und müssen zur Humanität geführt werden (vgl. Müller 2010: 39), Thoas aus dem primitiven kulturellen Zustand und Orest aus seinen Schuldgefühlen. Nur eine „schöne Seele“ kann so etwas ausführen, die die Pflicht zur Humanität und die natürliche Neigung dazu besitzt, oder nach Winkelmanns Formel des antiken Maßes<sup>4</sup>,

---

<sup>4</sup> Der Altertumsforscher und Kunsthistoriker Johann Joachim Winkelmann erklärte die Formel für antikes Menschtum 1755 im Werk *Über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich

über „edle Einfalt“ und „stille Größe“ verfügt. (vgl. Müller 2010: 47) Wie das Bild von St. Agatha in Bologna, über das Goethe so schrieb: „[...] Ich habe mir sie wohl gemerkt und werde diesem Ideal meine 'Iphigenie' vorlesen und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht sagen könnte.“ (zitiert nach: Borchmeyer 1992: 137) Das heißt, Iphigenie kann nichts anders, sondern muss eine „Nonne“ sein.

Zuerst muss sie aber eine Bewährungsprobe bestehen, weil „die Wahrheit getan werden muß.“ (Henkel 1964: 192) Es handelt hier um die Antwort auf die Frage: „Auf welchem Weg kommt das Wort der Götter zu uns?“ (Henkel 1964: 191) Während die Priesterin Medea jeden Glauben an die Götter verliert:

„Schwer, langsam, aber endgültig habe ich mich von dem Glauben gelöst, daß unsere menschlichen Geschicke an den Gang der Gestirne geknüpft sind. Daß dort Seelen wohnen, ähnlich den unseren, die unser Dasein betrifft, un sei es, indem sie die Fäden, die es halten, mißgünstig verwirren.“ (Wolf 1998: 172)

sucht Iphigenie noch immer die Gotteshilfe, aber doch eine humane: „Rettet mich, und rettet euer Bild in meiner Seele!“ (Goethe 2001: 53) Laut Henkel:

„Iphigenie bittet die Götter, den Ermöglichungsgrund für den Glauben an sie zu stiften. Der Iphigenienglaube steht in der Mitte zwischen der Botschaft der Genesis, daß Gott den Menschen nach seinem Bild schuf, der Vollkommenheitsforderung des Evangeliums, weil der Vater im Himmel vollkommen ist (Matth. 5, 48), und der ethischen Hiesigkeit des vollkommenen Menschen als 'Vorbild / Jener geahneten Wesen', ja: 'Sein Beispiel lehrt uns jene glauben', wie es Goethes Verse über 'Das Göttliche' (von 1783) wollen. Die moderne Iphigenie versteht sich nicht mehr schauernd als den Kampfplatz göttlicher, numinoser Mächte, sondern als ehrfürchtige und dankende Partnerin der Götter.“ (Henkel 1964: 186)

Wenn Iphigenie entscheidet, Thoas die Wahrheit zu offenbaren, beweist sie, dass es hier „mehr als eine bloß sittliche Entscheidung, [...] es um ihr ganzes Sein-Können“ geht. (Henkel 1964: 189) Ihre Person repräsentiert so die humane Selbstbehauptung, und zwar der Sinn des Kosmos. (vgl. Henkel 1964: 189) Diese wird erreicht durch die Stimme des Herzens: „Ich untersuche nicht, ich fühle nur.“ (Goethe 2001: 51) Es gibt aber hier eine schwache Stelle. Im Gespräch mit Thoas benutzt Iphigenie diese Stimme als Alibi, weil sie eigentlich nicht heiraten will, um ihre Heimkehr nicht für immer zu verhindern: „THOAS. Es spricht kein Gott; es spricht dein eignes Herz / IPHIGENIE. Sie reden nur durch unser Herz zu uns. / THOAS. Und hab Ich, sie zu hören, nicht das Recht?“ (Goethe 2001: 19) Eine Stimme des Herzens kann so nicht eine Stimme der

---

eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als auch im Ausdrucke.“ (zitiert nach: Müller 2010: 47)

Wahrheit und Menschlichkeit sein, wenn sie „in ernsten, heil'gen Sklavenbanden“ (Goethe 2001: 6) ausgesprochen wird. Dann ist sie ein Ausdruck des Wollens, und nicht unbedingt ein positiver. Nur in der absoluten Freiheit, wenn die Wahl zwischen dem Guten und dem Bösen möglich ist, verwirklicht die Stimme des Herzens die eigene mitmenschliche Potenz.

Am Ende wählt Goethes Iphigenie das Gute, sie ist nicht mehr eine passive Gestalt wie bei Euripides, sie wird Messias, der die Menschlichkeit von den „Sklavenbanden“ des auferlegten blinden Glaubens nach den aufklärerischen Postulaten befreit. Übrigens ist es so, moralisch gesehen, in ihrem Namen geschrieben, „die Mutter der starken Rasse“. (vgl. Graves 2003: 289)

### **3 Emanzipation**

Medea war schon emanzipiert gewesen, bevor Iason nach Kolchis gekommen ist. Sie musste später die eigene Gleichstellung allmählich eingrenzen und Verleumdungen erleiden, obwohl sie bis zum Ende auf ihrem festen Willen beharrte.

Die Emanzipation Iphigenies ist dagegen keine *a priori* festgestellte Tatsache. Goethes „Schmerzenskind“ erreicht eigene Autonomie erst am Ende des Werkes und mit einem ausschließlich pädagogischen Zweck.

#### **3.1 Medea – eine absolute und unanfechtbare Emanzipation**

Vom Anfang an wies die Medea-Figur die feministische Leistungsfähigkeit auf, in der antiken Kunst wurde sie zum Anti-Typ der Ehefrau und Mutter durch ihr Zaubergeschick. (vgl. Fremde Magierin: Medea 2010: 68) Euripides bediente sich weiter des feministischen Potenzials, um zu zeigen, dass das weibliche Leiden und die Abhängigkeit unvermeidlich waren und dass die Zivilisation die herrührenden Schwierigkeiten verhindern musste. (vgl. Kniebiehler 2004: 52) Seine Medea ermordet eigene Kinder, einerseits wegen der Leidenschaft, andererseits wegen des verletzten Ehrgefühls. Obwohl sie so als Kindermörderin bekannt wurde, war sie eigentlich auf diese Weise ein weiblicher Repräsentant der männlich dominierten Heroen-Aristokratie. (vgl. Schwinge 2003: 276) In einer Gesellschaft, in der die männliche Ehre höher als weibliches Recht war (vgl. Fremde Magierin: Medea 2010: 73), und vor einem Publikum, das aus freien männlichen Einwohnern und aus keiner Frau, außer den Hetären, bestand (vgl. Batušić und Švacov 1998: 444), konnte nur eine emanzipierte und „mannhafte“ Frau die Glaubwürdigkeit erreichen. Leider musste sie das auf eine schrecklicher Art und Weise machen.

Heutzutage braucht die emanzipierte Frau ihre Kinder nicht zu töten, auch wenn sie in einer Welt lebt, die auf den männlichen Werten liegt. Bei Medeas Besuch summierte ihre Tante Kirke sehr klar ihre Funktionen, womit der Roman ein feministisches Gepräge bekommt:

„Weißt du, was sie suchen, Medea? fragte sie mich. Sie suchen eine Frau, die ihnen sagt, daß sie an nichts schuld sind; daß die Götter, die sie zufällig anbeten, sie in ihre Unternehmungen hineintreiben. Daß die Spur von Blut, die sie hinter sich herziehen, zu ihrem von den Göttern bestimmten Mannsein gehört. Große schreckliche Kinder [...].“ (Wolf 1998: 100)

Wie in den zeitgenössischen Filmen aus der Serie James Bond, in den ein moderner Jason, „ein herrlicher Mann“ (Wolf 1998: 102), die eigene Männlichkeit durch eine



Reihe gefährlicher Aufgaben demonstriert, muss eine weibliche Figur das männliche Benehmen unterstützen und rechtfertigen. James Bond zur Seite steht eine ganze Reihe verschiedener Frauen, von der Chefin M und Sekretärin Moneypenny, die mit noch einer hübschen Frauenfigur, ausgestattet ist, an der positiven Seite, bis zu der bösen und verführerischen Feindin, deren Handlungen negativ und denen von James Bond entgegengesetzt sind. Medeas Jason braucht nur eine Frau, eine Magierin, um das Goldene Vließ nach Hause zu bringen. Es gibt hier aber ein Problem, nämlich diese Magierin ist eine sehr emanzipierte Frau und dominiert Jason von Anfang an. Ihre Potenz lässt sich in einem Fruchtbarkeitritus, bei dem Jason anwesend ist, erkennen:

„Das grausamste und unwiderstehlichste Bild, das ich von ihr habe. Medea als Opferpriesterin vor dem Altar einer uralten Göttin ihres Volkes, in ein Stierfell gehüllt, eine aus Stierhoden gefertigte phrygische Mütze auf dem Kopf, Zeichen der Priesterin, die das Recht hat, Schlachtopfer zu vollziehen. Und das tat Medea. Sie schwang am Altar das Messer über den geschmückten Jungstier und schlitze ihm die Halsschlagader auf, daß er in die Knie brach und verblutete. Die Weiber aber fingen das Blut auf und tranken davon, und Medea als erste, und mir schauderte vor ihr, und ich konnte den Blick nicht von ihr wenden, und ich bin sicher, sie wollte, daß ich sie so sah, schrecklich und schön, ich begehrte sie, wie ich noch nie eine Frau begehrt hatte, ich hatte nicht gewußt, daß es dieses Begehren gibt, das dich zerreißt, und ich floh, als die Weiber im Blutrausch zu stampfen anfangen und gräßlich zu tanzen, und ich wußte, ohne diese Frau konnte ich nicht mehr weg. Ich mußte sie haben.“ (Wolf 1998: 58-59)

In dieser Szene kann man zwei Aspekte weiblicher Natur und Lage bemerken: die „wilde“ weibliche Sexualität und das verzweifelte Bedürfnis des Mannes nach der Frau. Die erste hatte in der Antike eine religiöse Bedeutung, bei den Orgien zu Ehren Demeters und Bacchus' symbolisierten die nackten und wie wahnsinnig tanzenden Frauen den Weg zum Übernatürlichen. Die Gottheiten, zu deren Ehren man tanzte, wurden mit den Lebensmysterien verknüpft, Demeter mit der übernatürlichen Dimension der Befruchtung und Mütterlichkeit und Bacchus mit der Auferstehung. (vgl. Kniebühler 2004: 57) Da das menschliche Leben in der verborgenen weiblichen Gebärmutter entstand, wurde die Parallelität zwischen der Frau und der Erde gezogen. Wie die Erde die Samen und Knochen schluckt, um ein neues Leben zu geben, nimmt die Frau die männlichen Samen auf gleiche Weise und aus gleichem Grund in die eigene Gebärmutter auf. Das weibliche Geschlecht wurde deshalb in den antiken landwirtschaftlichen Gesellschaften, die von der Erdenfruchtbarkeit abhängen, durch religiöse und magische Gaben gekennzeichnet, während das männliche als weltlich betrachtet wurde. (vgl. de Beauvoir 2016: 211) In diesen Gesellschaften war der Kult der großen Mutter sehr lebendig. Die Frauenrolle als Mutter war wichtig und die Kinder waren gehörten der Gemeinschaft. Da aufgrund dessen die tiefe gesellschaftliche

Struktur nicht von der väterlichen Abstammung der Kinder abhing, hatte die Frau so große sexuelle Freiheiten. (vgl. de Beauvoir 2016: 98) Medea, die aus einer solchen Gemeinschaft kommt, lebt die eigene Sexualität sehr frei aus. Ihr Mann Jason, der eigentlich die ganze Zeit im Geheimen an Medeas Seite steht, verlässt sie, wenn er erfährt, dass sie einen anderen Mann, nämlich Oistros, ziemlich öffentlich liebt:

„Und das Lachen verging mir, als Agameda behauptete, auch mich habe Medea benutzt, um in den inneren Bereich des Königshauses einzudringen, indem sie mich im Glauben ließ, sie sei meine Frau und ich sei ihr Mann, während sie ihren Bedürfnissen längst anderweitig nachgegangen sei. Da saß ich wie ein begossener Pudel und mußte mir den Namen des Liebhabers von Medea anhören, [...] Sie ist ein Mordsweib, und mit meiner Abneigung gegen sie stieg meine Bewunderung. Oistros also. Ein Steinhauer. Götter.“ (Wolf 1998: 198-199)

Und hier kommt man zum männlichen Bedürfnis nach der Frau. Jason hätte das Goldene Vlies ohne Medeas Hilfe nicht zurückbringen können. Er brauchte unbedingt ihr pharmakologisches und gesellschaftliches Wissen und ihre Intelligenz. Wie schrieb Michel Carrouges:

„Žena nije nepotrebno ponavljanje muškarca nego čarobno mjesto u kojem se ispunjava živi savez muškarca i prirode. Da nestane muškarci bi ostali sami, stranci bez putovnice u ledenom svijetu. Ona je sama zemlja na vrhu života, zemlja koja je postala osećajnom i radosnom. I bez nje, za muškarca je zemlja nijema i mrtva.“ (zitirt nach: de Beauvoir 2016: 164)

Als Priesterin vermittelt Medea zwischen dem Mann und der Natur, in Jasons Falle zwischen ihm und der Gesellschaft. Eine solche priesterliche Rolle erfordert eine hohe Bildung, die alten germanischen Priesterinnen und Prophetinnen waren gebildeter als die Männer (vgl. de Beauvoir 2016: 111). Selbst Medea, aufgrund eigenes astrologisches Wissens aus Kolchis, diskutiert mit den königlichen Astronomen in Korinth über die Sterne, was den Korintherinnen nicht erlaubt ist: „In Korinth ist es, [...], geboten, daß der Mann zuerst spricht, sogar, eine lächerliche Sitte, daß der Mann für die Frau spricht.“ (Wolf 1998: 73) Dort ist eine kluge Frau eine Wilde: „[...] das sagen die Korinther, für die ist eine Frau wild, wenn sie auf ihrem Kopf besteht.“ (Wolf 1998: 18) Es scheint, die weibliche Intelligenz ist gefährlich, was schwache Männer besonders trifft:

„Immer anregend, mit ihr [Medea; d. Verf.] zu reden. Ich [Akamas, der erste Astronom des Königs Kreon; d. Verf.] verstand aber auch, daß sie Leuten auf die Nerven gehen konnte. Dem Kreon gönnte ich das ja, er ist kein heller Kopf, sieht sich schnell in die Enge getrieben und verlangt dann von mir, daß ich ihn da heraushole, [...] Die Frau [Medea; d. Verf.] sei zu schlau,

fand er [Kreon; d. Verf.], und zu vorlaut. Vor allem war sie ihm unheimlich.“ (Wolf 1998: 112-113)

Eine intelligente Frau ist weiter so charismatisch, dass die Leute in ihrer Anwesenheit eigenes Benehmen anpassen:

„[...] sondern ich [Glauke; d. Verf.] frage mich, ob sie [Medea; d. Verf.] eigentlich weiß, daß sich die Leute, wenn sie einen Raum betritt, sofort anders benehmen als vorher, daß auch mein Vater [Kreon; d. Verf.], der König, sich in ihrer Gegenwart niemals einen solch zügellosen, ja: zügellosen Zornesausbruch gestattet hätte, selbst er hält, wenn sie dabei ist, seine wahren Gefühle zurück, weil sie ihm plötzlich peinlich sind, [...]“ (Wolf 1998: 130-131)

Die Intelligenz gibt in dieser Art eine außerordentliche Potenz, die bei anderen Personen, und besonders bei Männern, Ehrfurcht hervorruft und vor der sich schützen sollen:

„Man gab ihr [Medea; d. Verf.] zwei von den Leuten des Akamas zur Seite, die verhindern sollten, daß sie den Palast verfluchte. Als ich [Jason; d. Verf.] Akamas daraufhin zur Rede stellte, brach er in schallendes Gelächter aus. O diese schlichten Gemüter, rief er, aufs höchste amüsiert. Als ob eine Medea nicht ohne Worte und an jedem Wächter vorbei verfluchen könnte, was und wen sie wolle.“ (Wolf 1998: 62)

Außerdem ist Medea dank ihrer Intelligenz auch in den sie degradierenden Situationen emanzipiert:

„Näher bin ich [Medea; d. Verf.] ihm [dem Jason; d. Verf.] nie gewesen als in jener Nacht, da wir Hand in Hand arbeiteten, uns ohne Worte verständigten. So hatte ich nichts dagegen, seine Frau zu werden, und nicht nur, weil der König auf Korkyra, wo wir Zuflucht gesucht hatten, mich sonst an die zweite Kolchische Flotte ausgeliefert hätte, [...] So vollzogen wir noch in der Nacht die vorgeschriebenen Hochzeitszeremonien und hielten das Beilager, in der Grotte der Makris, der alten Göttin, unter deren Schutz ich mich inständig begab, und ich legte meinen Schmuck auf ihrem Altar nieder. [...] Ich legte meinen Rang ab. Ich war eine gewöhnliche Frau, in ihrer Hand. So gab ich mich Jason hin, ohne Rückhalt [...]“ (Wolf 1998: 102)

Dieses emanzipierte Verhalten von Medea steht im Gegensatz zum Verhalten einer typischen griechischen Frau, die „*gyne*“<sup>5</sup> genannt wurde, worin ihre Rolle als Gebärerin zum Ausdruck kam (vgl. Masters, Johnson und Kolodny 2006: 10), und die das ganze Leben als Minderjährige von den Männern behandelt wurde. (vgl. de Beauvoir 2016:

---

<sup>5</sup> Das griechische Wort „*gyne*“ bedeutet „die Gebärerin“, „die die Kinder gebärt“. (vgl. Masters, Johnson und Kolodny 2006: 10)

103)<sup>6</sup> Medeas Emanzipation stellt sie jenseits des Üblichen, ins Exotische, zu den Amazonen und Hetären<sup>7</sup>, auf die kein Mann Einfluss hat. Deshalb versucht er auch dieses Feld zu beherrschen: „Muškarac koji voli igru i opasnost bez nezadovoljstva gleda kako se žena pretvara u amazonku ako se nada da će je pokoriti [...] Tu leži istinska pobjeda muškarca, osloboditelja ili osvajača: žena ga slobodno priznaje kao svoju sudbinu.“ (de Beauvoir 2016: 205-206) Also sucht Jason Medea zu beherrschen, er muss sich und die eigene Ehre bestätigen. Dabei resultiert eine gleichrangige Beziehung mit Medea anspruchsvoll und eng, so sagt seine Stimme: „Medea wird mir zum Verhängnis [...]“ (Wolf 1998: 39) Der endgültige Schlag für seine Ehre kommt aus dem Gebiet, das den "normalen" Frauen verboten ist: aus Medeas sexueller Freiheit. Jason kann nicht erlauben, dass sein männlicher Status im androzentrischen Korinth gefährdet wird, und deshalb vergewaltigt er Medea im wahrsten Sinn des Wortes:

„Ich [Jason; d. Verf.] konnte auch anders. Meiner Wut ihren Lauf lassen. Mich an sie [Medea; d. Verf.] heranmachen und sie gegen die Wand drängen. Ungestraft beleidigt man Jason nicht. Daß sie merkte, Jason kann einen schönen männlichen Zorn in sich wachsen lassen über die Listen der Weiber, er kann sehr stark werden, wenn er das weiche Fleisch, in das er sich verkrallt hat, nachgeben fühlt unter sich, wenn er in den Augen der Frau endlich etwas wie Überraschung sieht, ehe sie die Augen schließt und den Kopf abwendet und das Unvermeidliche geschehen läßt. Ja. Ich habe verstanden. So ist es gemeint. Wir sollen die Weiber nehmen. Wir sollen ihren Widerstand brechen. Nur so graben wir aus, was die Natur uns verliehen hat, die alles überspülende Lust.“ (Wolf 1998: 201-202)

Eine solche Verwirklichung der geschlechtlichen Domination ist aber nur dann möglich, wenn auch der Untertan sie anerkennt. „Muška agresivnost čini se gospodskom povlasticom samo u sustavu koji se cijeli urotio da potvrdi mušku suverenost.“ (de Beauvoir 2016: 759) Medea kommt hingegen aus einer Welt, in der die Frau dem Mann gleichrangig ist. Die Vergewaltigung seitens Jason ist nur eine andere Schändung, die sie ertragen muss, bis sie aus der Stadt verbannt wird. Ihre innere Kraft und geistige Freiheit bleiben dabei unbehört:

---

<sup>6</sup> De Beauvoir erwähnt eigentlich, dass in Athene die Frauen in einer ständigen Minderjährigkeit lebten. (vgl. de Beauvoir 2016: 103) Im Besonderen bedeutete das, dass sie gesetzlich keine Rechte hatten. Es wäre plausibel zu vermuten, dass die meisten Frauen in Griechenland auf gleiche Weise betrachtet wurden. Diese Schlussfolgerung setzt sich infolge meines Studiums verschiedener Quellen, ausgehend von der griechischen Mythologie, durch.

<sup>7</sup> Es ist bizarr, dass die Hetären, die hochgebildeten Konkubinen, ungeachtet ihrer Tätigkeit emanzipiert waren. Das heißt, dass in Griechenland die weibliche Emanzipation nur durch den Verzicht auf die Rolle der Ehepartnerin und Mutter möglich war. Eine solche Emanzipation resultiert auf diese Weise ein Negativ des normalen weiblichen Zustandes zu sein, ein Negativ, die gesetzlichen und gesellschaftlichen Regeln nicht umfassen. Die Hetären wären so Außenseiterinnen.

„Und ich [Leukon, der zweite Astronom des Königs Kreon; d. Verf.] [...] spürte etwas wie Neid auf diese Frau [Medea; d. Verf.], die beschmutzt, besudelt, erschöpft mit einem Stoß der Wachen und einem Fluch des Oberpriesters aus der Stadt verbannt wurde. Neid, weil sie, das unschuldige Opfer, frei war von innerem Zwiespalt. Weil der Riß nicht durch sie ging, sondern zwischen ihr und jenen klaffte, die sie verleumdet, verurteilt hatten, die sie durch die Stadt trieben, beschimpften und bespuckten. So daß sie sich aus dem Schmutz, in den man sie gestoßen hatte, aufrichten konnte, ihre Arme gegen Korinth erheben und mit ihrer letzten Stimmkraft verkünden konnte, Korinth werde untergehen.“ (Wolf 1998:206)

In Bezug auf die weibliche Emanzipation in der gegenwärtigen Welt weist Medeas Unschuld auf die Warnung Wolfs hin. Während Medeas Verbannung Medeas aus Korinth die Beseitigung des Kultes der großen Mutter in der griechischen Mythologie symbolisiert (vgl. Graves 2003: 233), bedroht dieselbe Verbannung heutzutage die geschlechtliche Gleichrangigkeit, die in den sozialistischen Ideologien definiert und durch feministische Bewegungen erreicht wurde. Die Angriffe auf die weibliche Emanzipation sind Angriffe auf die gesunde Gesellschaft, weil die authentische demokratische Gesellschaft nur diese ist, in der alle menschlichen Wesen assimiliert sind, in der es kein "Anderes" gibt. (vgl. de Beauvoir 2016:165) Auf diese Weise wird der Feminismus zur anderen Seite des Humanismus. (vgl. Knieböhler 2004: 157)

### **3.2 Iphigenie – eine Emanzipation nach dem männlichen Maß**

Das Drama *Iphigenie auf Tauris* von Goethe wird oft als „das Drama der Autonomie“ definiert. Dabei denkt man an die menschliche Überwindung des Aberglaubens und an das menschliche Vertrauen in die eigene Vernunft. Da diese Autonomie, oder die geistige Befreiung, durch eine Frau in Gang gesetzt wird, könnte man auch von weiblicher Emanzipation sprechen. Ist es aber wirklich so? Iphigenies Worte am Ende des Dramas, mit denen sie die Unsinnigkeit des körperlichen Kampfes beschreibt, zeigen keine feministische Alternative: „Allein die Tränen, die unendlichen / Der überbliebenen, der verlassenen Frau, / Zählt keine Nachwelt, und der Dichter schweigt / Von tausend durchgeweinten Tag- und Nächten, [...]“ (Goethe 2001: 64) Sie knüpfen mehr an das Modell der Frauenklagen in Euripides' Tragödien an. (vgl. Borchmeyer 1992: 136-137) Beim Lesen bemerkt eine Frau des 21. Jahrhunderts außerdem nur ein veraltetes idealisiertes Frauenbild.

Dieses schien weiter so idealisiert, dass es kein lebendiges Vorbild haben könnte, sondern es sprang einfach aus dem Kopf Goethes hinaus. Das erklärte selbst Goethe:

„[...] Meine Idee von den Frauen ist nicht von den Erscheinungen der Wirklichkeit abstrahiert, sondern sie ist mir angeboren, oder in mir entstanden, Gott weiß wie. Meine dargestellten Frauencharaktere sind daher auch alle gut weggekommen, sie sind alle besser, als sie in der Wirklichkeit anzutreffen sind.“ (zitiert nach: Friedenthal 1996: 233)

Friedenthal ergänzt noch: „[...] in seinem [von Goethe; d. Verf.] weiblichen Figuren ist oft mehr von ihm als in den männlichen.“ (Friedenthal 1996: 222) Ist Goethe feminisiert gewesen? Ist es dann möglich, Iphigenie nach der antithetischen Geschlechterphilosophie des 18. Jahrhunderts zu analysieren? Claudia Honegger schrieb gut: „Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts tritt also der Mensch auf den Plan; kurz darauf folgt ihm das Weib und damit das vertrackte Problem mit dem Geschlecht.“ (zitiert nach: Friedrich 1998: 158)

Die aufklärerischen Intellektuellen überwandern leider nicht die Geschlechtersaufteilung, die auf den antiken Stereotypen beruhte. So wurden zwei Prinzipien aufgestellt: das Männliche und das Weibliche. Das erste wurde durch mit den Eigenschaftsworten kraftvoll, mutig, selbstbewusst, kämpferisch, objektiv und aggressiv gekennzeichnet. Das zweite war das Gegenteil davon, nämlich intuitiv, sanft, abhängig, emotional, treu, sensibel, wortgewandt und sorgenvoll. (vgl. Masters et al. 2006: 293) Schon am Anfang des Dramas betont Iphigenie diese Geschlechtersaufteilung: „Der Frauen Zustand ist beklagenswert. / Zu Haus und in dem Kriege herrscht der Mann / Und in der Fremde weiß er sich zu helfen. / Ihn freuet der Besitz; ihn krönt der Sieg; / Ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet.“ (Goethe 2001: 5) Aus solcher Aufteilung gingen zwei Bereiche menschlicher Persönlichkeit aus, das Herz und die Vernunft<sup>8</sup>: „THOAS. [zu Iphigenie; d. Verf.] So kehr zurück! Tu was dein Herz dich heißt; / Und höre nicht die Stimme guten Rats / Und der Vernunft. Sei ganz ein Weib [...]“ (Goethe 2001: 17) Oder: „IPHIGENIE. Ich untersuche nicht, ich fühle nur.“ (Goethe 2001: 51) In diesen Sätzen, die die Wahrnehmung spezifisch weiblicher Fähigkeiten erklären, offenbart sich das aufklärerische Konzept der Geschlechterpolarität. Dem gegenüber steht das rationalistische Prinzip, das Fundament der Aufklärung. Seltsamerweise vermutet es die

---

<sup>8</sup> Das ist auch eine Schwachstelle in Goethes Drama. Das Herz ist nur ein muskuläres Hohlorgan, das das Blut in allen Blutgefäßen antreibt. Emotionen und das rationalistische Denken entstehen hingegen im Gehirn. Selbst Iphigenies „unerhörte Tat“ und Orestes Verzweiflung widerlegen solche Aufteilung der menschlichen Persönlichkeit in zwei getrennten Bereichen. Iphigenie sagt die Wahrheit zu Thoas, weil sie *fühlt*, dass das richtig ist. Andererseits ist Orestes Verzweiflung ein emotionaler Zustand, der einem vernünftigen Mann nach dem aufklärerischen Konzept der Geschlechterpolarität nicht gehört. Es genügen diese zwei Situationen zu demonstrieren, wie die Emotionen und das rationalistische Denken nicht klar getrennt werden können.

Irrelevanz aller Unterschiede von Nationalität, Rasse und Geschlecht. (vgl. Friedrich 1998: 161)

Die „unerhörte Tat“ Iphigenies könnte also die Überwindung der Geschlechterpolarität sein. Eine Frau zeigt sich denkfähig wie ein Mann, auch sie hört „die Stimme guten Rats“. (Goethe 2001: 17) Leider kann man nicht wissen, ob Iphigenie, vermutlich emanzipiert, nach der Rückkehr in die Heimat leben konnte, wie und wo sie wollte. Auch im ganzen Drama, das auf Iphigenies Schultern beruht, gibt es kein feministisches Zeichen. Es sind die Männer, die Iphigenies Schicksal bestimmen. Ihr Vater Agamemnon opfert sie bereitwillig, Thoas versucht sie zu erpressen, damit sie ihn heiratet. Dann verlangen ihr Bruder Orest und Pylades von ihr eine entehrende Machenschaft. (vgl. Leis 2005: 34-35) Endlich wird sie im Drama nur von den Männern umgeben.

Der Raum, in dem sie lebt, ist auch ein chauvinistisches Stereotyp. Die ganze Zeit ist Iphigenie im Hain des Tempels eingeschlossen, während die Männer den öffentlichen Raum, kompetitiv und erobernd, beherrschen. (vgl. Kniebiehler 2004: 137, 144) Die Rolle Iphigenies liegt eigentlich in der Heilung männlicher Leiden. Obwohl sie die ganze Menschlichkeit im Drama rettet, entfernt sie sich nicht vom bürgerlichen Frauenideal, dem Mann ein angenehmes Heim und Kinder zu versichern. (vgl. Friedrich 1998: 163) Wie de Beauvoir schrieb:

„Muškarac želi nekoga kome ne samo da srce kuca za njega, nego čija mu ruka briše čelo, koji zrači mirom, redom, spokojem, tih autoritet nad njim samim i nad stvarima koje nalazi svaki dan ulazeći u kuću; želi nekoga tko sve obavija tim neizrecivim mirisom žene koja je oživljujuća toplina obiteljskog života.“ (de Beauvoir 2016: 199)

Die Frau hat demnach auch eine geistige Mission. Nach Rousseau ist sie nicht nur Gefährtin im Alltag, sondern auch ein fantastisches Wesen, ein Ideal. (vgl. Kniebiehler 2004: 106) Ihre Mission war eng mit ihrer „weiblichen Natur“ verbunden. Mit Worten Rousseaus:

„Žena, bliža prirodi nego muškarac, zahvaljujući rađanju, spontano pronalazi izvorni oblik zajedništva koji obuhvaća svaku ljubav [...] Ljubav je bit žene, srce je središte njezina identiteta. Njezina izvanredna osjećajnost reagira na svaku patnju i razvija odlike neophodne za dobro funkcioniranje društva: blagost, nježnost, suosjećanje, strpljenje. Ona je očito predodređena da neguje i tješi one koji pate, počevši od najbližih.“ (zitiert nach: Kniebiehler 2004: 142)

Aus dieser Definition der Frau ging der Begriff des Ewig-Weiblichen aus. Er ist aber, als Ideal, sehr statisch und transzendent, lässt sich nicht sensibilisieren. Seine mythische Dimension verhindert die weibliche Emanzipation und Gleichrangigkeit aller Menschen:

„Na platonsko nebo projicira stvarnost uhvaćenu u iskustvu ili konceptualiziranu iz iskustva. Zapravo, on vrijednosti, značenju, pojmu, empirijskom zakonu, nadređuje transcendentnu, bezvremensku, nepromjenjivu, nužnu Ideju. Tu se ideju nikako ne da osporiti jer je smještena onkraj danoga. Obdarena je apsolutnom istinitošću. Tako raspršenoj, kontingentnoj i višestrukoj egzistenciji žena mitska ideja suprotstavlja jedinstveno i okamenjeno Vječno Žensko. Ako njegovoj definiciji proturječe ponašanja žena od krvi i mesa, one su te koje su u krivu. Ne kaže se da je Ženstvenost entitet, nego da žene nisu ženstvene.[...] Ipak, na određen način, mit proizlazi iz žene. Tako je točno da je žena drugo od muškarca i ta drugost se konkretno doživljava u želji, zagrljaju, ljubavi. Ali stvaran je odnos onaj uzajamnosti [...] Kroz erotiku, ljubav, prijateljstvo i njihove alternative razočaranja, mržnje, suparništva, on je borba svijesti od kojih svaka smatra da je esencijalna, on je priznanje sloboda koje jedna drugu potvrđuju, neodrešen prijelaz s neprijateljstva na suučestništvo. Postulirati ženu znači postulirati apsolutno Drugo, bez recipročnosti, protivno iskustvu odbijajući da je subjekt, slična.“ (de Beauvoir 2016: 270)

Die Triebkraft, die das Ewig-Weibliche herstellte, ist die Liebe des Mannes zu sich selbst und zu anderen Männern. Ihre Blindheit erlaubt dem Mann nicht, dass seine Seele die Frau erreicht. (vgl. Theweleit 1983: 126) Die Psychoanalytikerin Joan Riviere behauptet weiter, es gebe kein Ewig-Weibliches, das Femininum sei nur eine Camouflage für die Anpassung an die gesellschaftlichen Interpretationen der Weiblichkeit. (vgl. Wright 2001: 32) Für die Männer aus der Zeit Goethes - und für ihn selbst-, die zu schwach für die Revolution waren, bedeutete das eine idealisierte Interpretation der Weiblichkeit, weit von der wirklichen Situation:

„Očiju uprtih u slike visina, nije im više trebalo da tako jasno uočuju odnose vlasti, mogli su se napokon, uz osjećaj oslobođenja, izrugivati francuskoj revoluciji, koja se kupala u krvi, a oni su živjeli u društvu koje je ostalo tako vraški humano [...] i dalje fantazirati o raju viših sfera dok su iz sprege aristokratske gospode i financijske buržoazije nicali vlasnici tvornica i militaristi koji su se naoružavali i spremali zemlju pretvoriti u zatvor.“ (Theweleit 1983: 123)

Ihre Heldinnen waren also „plemenite prethodnice gumenih lutaka u naravnoj veličini, Sears & Roebuck, Chicago, zimski katalog 1964/65“. (Theweleit 1983: 122) Iphigenie, eine von ihnen, musste die Welt versöhnen, ohne die Frauen zu befreien. (vgl. Theweleit 1983: 122)



Die Waffe ihrer so humanen Mission ist der Verzicht auf die Sexualität. Iphigenie ist eine jungfräuliche Priesterin einer auch jungfräulichen Göttin. Sie meidet weiter jeden körperlichen und emotionalen Kontakt mit den Männern. Einerseits ist so, weil sie ziemlich isoliert lebt und sich in Verbindung nur mit wenigen Personen, wie Thoas oder Arkas setzt. Zusätzlich fühlt sie sich fremd und will nicht, dass eine affektive Beziehung ihre Rückkehr nach Griechenland verhindert. Andererseits ist so, weil die sexuellen Momente im Christentum jenseits der Sittlichkeit stehen und nicht mit den reinen Idealen, die der Geistigkeit zuhören, verbunden sein können.

Schon vom Anfang des Christentums betrachteten die Geistlichen den Geschlechtsverkehr als notwendiges Böse, er unterjochte den Menschen und hielt ihn weit von Gott fern, aber ermöglichte die Nachkommen. (vgl. Kniebihler 2004: 60) Es waren die Geistlichen, die die Funktion der Sexualität in der christlichen Ehe feststellten. Bis zur Zeit Goethes, und noch später, verhinderte diese enge Verbindung der Sexualität mit der Ehe die weibliche körperliche und geistige Freiheit. Um die Freiheit zu erreichen, mussten sich die Frauen zur Jungfräulichkeit verpflichten. Körperlich gesehen mussten sie ins Kloster gehen (vgl. Kniebihler 2004: 61) oder in der jüngeren Vergangenheit im gemütlichen Elternheim die Ehe verschieben. (vgl. Kniebihler 2004: 104) Erst die Empfängnisverhütungspille trennte die Geschlechteridentität von der Geschlechterrolle<sup>9</sup> letztendlich und veränderte die Auffassung vom Geschlechtsverkehr. Auf diese Weise wurde seine Wichtigkeit als Erfahrungsspeicher in der Entwicklung der Persönlichkeit pointiert. (vgl. de Beauvoir 2016: 64) So gesehen wird Iphigenies Persönlichkeit durch die sexuelle Isolation im Tempel verkrüppelt.

In solchen Situation fragt man sich spontan, ob Iphigenie eine moderne emanzipierte Frau repräsentieren kann. Bestimmt liegt ihre Modernität in der Anerkennung der weiblichen Denkfähigkeit und stellt sie dem Mann, was den geistigen Bereich betrifft, gleich. Aber in diesem Bereich wird Iphigenie dem männlichen Imperativ des Altruismus unterstellt. „Poistovjetiti ženu s altruizmom znači jamčiti muškarcu apsolutna prava na njezinu odanost, to znači kategorički nametnuti ženama da nešto moraju biti.“ (de Beauvoir 2016: 271-272) Die Befreiung vom Aberglauben bedeutet auch die Befreiung von Stereotypen. In diesem Sinne ist der statische Mythos des Ewig-Weiblichen eine Unterdrückung nicht nur der Frau, sondern auch des Mannes, weil, wie

---

<sup>9</sup> Die Geschlechteridentität und die Geschlechterrolle sind nicht identisch. Die erste ist das Innengefühl einer Person, das feststellt, ob diese Person männlich oder weiblich ist. Die zweite ist das Benehmen einer Person, mit dem sie der Umgebung eigene Männlichkeit, Weiblichkeit oder Androgynie mitteilt. (vgl. Masters et al. 2006: 220) In diesem Sinne wird die aufklärerische Geschlechterpolarität inakzeptabel. Das ist besonders bei den Transgendern zu bemerken.

der Theologe Theodor Gottlieb von Hippel<sup>10</sup>, Goethes Zeitgenosse, schrieb „kein Geschlecht [...] den mindesten Wert ohne das andere [hat], zusammengenommen machen sie die Menschheit aus.“ (zitiert nach: Friedrich 1998: 164)

---

<sup>10</sup> Theodor Gottlieb von Hippel veröffentlichte die Schrift *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber* im Jahre 1792. In diesem feministischen Manifest thematisierte er die Geschlechtergerechtigkeit nach dem rationalistischen Prinzip im Gegensatz zu Kant und Rousseau. Für ihn stellte das Kosten von Baum der Erkenntnis ein Durchbruch der Vernunft dar. Das war die erste Revolution, die von einer Frau in Gang gesetzt wurde. Die Herrschaft des Mannes wurde nur später nach Genesis 3, 16, und nicht nach dem ursprünglichen Schöpfungsplan hergestellt. (vgl. Friedrich 1998: 164)

## **4 Medea und Iphigenie – zwei Typen von Frauen im Exil**

Auch in Bezug auf den Zustand einer Fremden sind Medea und Iphigenie verschieden. Medea ist ein echter Sündenbock, weil sie nach Meinung Korinther eine wilde Barbarin ist. Iphigenie ist hingegen vom König Thoas, und deshalb vom skitischen Volk, akzeptiert. Sie fühlt sich fremd, weil sie eine starke Sehnsucht nach ihrer Familie in Griechenland hat. Außerdem kann man bemerken, dass Goethe den griechischen Kultursnobismus im Verhältnis zu den anderen Kulturen ohne Kritik anerkennt, was bei Wolf nicht der Fall ist. Die Lage Iphigenies als eine Griechin ist aus diesem Grund ziemlich besser als die von Medea. Die letztere muss ständig ihre eigene moralische Integrität testen, indem sie die ethischen und kulturellen Prinzipien in Kolchis und Korinth miteinander vergleicht. Zusätzlich ist sie eine Fremde auch in ihrer Heimat, weil sie eigenwillig mit Jason, dem Fremden und Dieb des Goldenen Vlieses, flieht. Am Ende beschließt sie, es gibt keinen Platz für sie auf dieser Welt.

### **4.1 Medea – eine Mischidentität**

Eine andere zusammenfassende Erklärung über die Medea-Figur gab Wolf in *Auf dem Weg nach Tabou*: „Medea die Zauberin, die den Männern, auch Jason, Angst macht. Die von Kolchis andere Werte nach Korinth mitgebracht hat. Die, letzten Endes, kolonisiert werden soll.“ (zitiert nach: Schafi 1997: 384) Mit diesen Worten lässt sich das Hauptproblem des Werkes zu bemerken, dessen Antwort Medea am Ende findet: „Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort.“ (Wolf 1998: 218)

Laut Seneca ist Medeas Schicksal, „allein zu sein, von ihrer königlichen Geburt bis hin zur Apotheose auf den Schlangenzug.“ (Fremde Magierin: Medea 2010: 71) In Korinth wird ihre „inferiore“ Nationalität zu ihrem privilegierten sozialen Status hinzugefügt, sodass sie endlich über keinen Schutz von Überlebenschancen und Eingliederungsversuchen verfügt. (vgl. Schafi 1997: 382) Ihre Geschichte ist in dieser Art eine Sündenbock-Geschichte: „Auf dieser Scheibe, die wir Erde nennen, gibt es nichts anderes mehr, [...], als Sieger und Opfer. Nun verlangt es mich [Medea; d. Verf.] zu wissen, was ich finden werde, wenn es mich über ihren Rand hinaustreibt.“ (Wolf 1998: 104)

In der Struktur des Romans bestimmen Viergutz und Holweg den Ausgangspunkt und die vier Stufen des Sündenbockmechanismus, die der Verbannung von Medea vorausgehen. Der Roman ist eigentlich eine literarische Verwirklichung von Thesen des

französischen Soziologen René Girard. Nach diesen Thesen ist der Sündenbockmechanismus:

„ein zeitübergreifendes sozialpsychologisches Phänomen: Steckt eine Gemeinschaft in einer existenzbedrohenden, [...] Krise, sucht sie sich dadurch zu stabilisieren, dass sie für die Bedrohung einen Außenseiter verantwortlich macht, gegen den sie dann mit kollektiver Gewalt vorgeht, um sich seiner durch Ausstoßung oder Vernichtung zu entledigen.“ (Viergutz und Holweg 2007: 83)

Als Ausgangspunkt steht ein Gründungsopfer, auf dem die Staaten beruhen. (vgl. Krischel 2003: 106) In Kolchis ist das Absyrtos' Ermordung und in Korinth die von Iphinoe. (vgl. Viergutz und Holweg 2007: 84-85) Sie ermöglichen die patriarchalischen Regierungen von Aietes und Kreon, weswegen sie nicht entdeckt werden dürfen. Medea entdeckt sie leider und macht so die eigene Situation sowohl in Kolchis als auch in Korinth schlechter. Als sie aus Kolchis, wo nicht mehr leben kann, nach Korinth kommt, wird sie aufgrund ihrer hervorragenden Persönlichkeit und ihres Status als Fremde zum Opfer. Ihre Hilfe bei der Hungersnot wird negativ angesehen, wobei der Sündenbockmechanismus aufschnappt. (vgl. Viergutz und Holweg 2007: 85) Die zweite Stufe des Sündenbockmechanismus beginnt mit Medeas Entdeckung. Um das Staatsgeheimnis, zusammen mit der schwierigen innen- und außenpolitischen Situation, als solches zu bewahren, wird einen Plan ausgedacht, mit dem man Medea vernichten will. Die Korinther, die die wirklichen Gründe für Medeas Vernichtung nicht wissen oder nicht sehen wollen, jagen sie durch die Stadt. (vgl. Viergutz und Holweg 2007: 85-87) Die Gewaltspirale kulminiert auf der dritten Stufe, bei der Demeterfest und bei der Strafaktion von Kreons Soldaten, wenn fast alle Außenseiter vernichten werden. (vgl. Viergutz und Holweg 2007: 87) Glaukes Selbstmord verursacht die Steinigung von Medeas Kinder und schließt den Sündenbockmechanismus. Dann, auf der vierten Stufe, „kommt es [...] durch Umkehrung der wirklichen Ereignisse zur Mythenbildung, mit der die Gewalttäter sich legitimieren und die destabilisierte Ordnung der Gemeinschaft, der sie angehören, wieder festigen wollen.“ (Viergutz und Holweg 2007: 88)

In diesem Sinne stellt Medeas Verbannung eine weitere Verdrängung der Korinther in die „heil'gen Sklavenbanden“ (Goethe 2001: 6) der kranken Illusion über die eigene Vollkommenheit dar: „Ich [Agamede; d. Verf.] hatte schnell herausgefunden, wie dringlich sie [die Korinther; d. Verf.] ihren Glauben brauchen, sie lebten im vollkommsten Land unter der Sonne.“ (Wolf 1998: 74)

Andererseits weist die Verbannung darauf hin, dass Medea allmählich vom Machtzentrum entfernt wird. Die Assimilierung eines/einer Fremden lässt sich durch die

Mimikry oder durch das Verbinden mit Machtzentren verwirklichen. Wenn er die Assimilierung nicht akzeptieren will, kehrt der Fremde zum versteinerten Heimatbild zurück. (vgl. Molvarec 2017: 85-86) Medeas Intelligenz und Emanzipation hemmen alle drei Möglichkeiten aber, Medea kritisiert sowohl Kolchis als auch Korinth. Diese Situation von Hybridität wird zusätzlich von der Tatsache, dass Medea nicht „[...] in der Lage [ist], eine andere gemeinschaftsorientierte utopische Position zu entwickeln“ (Schafi 1997: 382), verschlechtert.

Laut Foucault ist es so, weil die herrschende Klasse noch immer die alten Techniken der Macht benutzt. Seit den 70-Jahren des 20. Jahrhunderts werden Individuen „immer mannigfaltiger, unterschiedlicher und unabhängiger“. (Foucault 2017: 145) Das verursachte, dass es heute mehr Kategorien von Personen, die nicht unter dem Zwang der Disziplin stehen, gibt. Die Folge ist die Entwicklung einer Gesellschaft ohne Disziplin. (vgl. Foucault 2017: 145) Mit Foucaults Worten: „Wir müssen nach neuen Formen von Subjektivität suchen und die Art von Individualität zurückweisen, die man uns seit Jahrhunderten aufzwingt.“<sup>11</sup> (Foucault 2017: 251)

Medea kennt nur zwei Gesellschaftsmodelle, den Patriarchat in Korinth und seine Alternative in Kolchis. Beide sind „unfrei, politisch und moralisch korrumpiert“. (Viergutz und Holweg 2007: 79) Deshalb ist Medeas Beurteilung keine kolonialkritische Sichtweise, ihr Dilemma besteht nicht „wegen ihrer Herkunft, sondern wegen ihres Ethos“. (Schafi 1997: 382) Die Gesellschaft, die ihr entsprechen würde, müsste nach neuen ethisch-psychologischen Kategorien errichtet werden.

#### **4.2. Iphigenie – eine Kolonialistin**

Im Gegensatz zu Medea ist Iphigenies Lage besser. Obwohl sie wie Medea eine Fremde ist, hat sie einen privilegierten Kulturstatus. Thoas Worte erklären das ganz klar: „THOAS: Du glaubst, es höre / Der rohe Skythe, der Barbar, die Stimme / Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus, / Der Grieche, nicht vernahm?“ (Goethe 2001: 59) Er selbst bestätigt seinen niedrigen Kulturstatus und lässt sich von Iphigenie kultivieren. Diese Tatsache ermöglicht Iphigenie, dass sie von Anfang an mit dem Machtzentrum verknüpft ist. Ihre Anwesenheit ist deshalb keine Bedrohung für den ansässigen Machthaber. Das ist so insbesondere, weil die Isolation im Tempel jede Interaktion von Iphigenie mit dem Volk beschränkt und mögliche Konfrontationen verhindert. Iphigenies Heimweh nach ihrem Vaterland ist dabei mehr ein symbolischer

---

<sup>11</sup> Die Individualität steht in keinem Gegensatz zur Macht. Sie ist eigentlich Effekt und Instrument der Macht. (vgl. Foucault 2017: 71-72).

geistiger Zustand, der als Ausgangspunkt für die Befreiung von geistigen „Sklavenbanden“ funktioniert.

Es fällt aber auf, dass das ganze Drama von einer kolonialistischen Perspektive geprägt wird. Thoas akzeptiert die eurozentrische Perspektive ohne Zögern, nach der alle Fremden als „Barbaren“ ausgegrenzt werden. (vgl. Tamacher 2013: 112) Die Parameter dieser Ausgrenzung kommen aus der griechischen Kultur, das heißt aus der Basis der heutigen europäischen Kultur. Demzufolge scheint János Riesz's Behauptung, die Literatur Europas sei eine Literatur von Kolonisatoren, sehr richtig. (vgl. Wilke 2003: 13)

Ein anderer Kolonisierungsprozess im weiteren Sinne geschieht im geistigen Bereich. Orest kann heimkehren, nachdem seine Seele dank Iphigenie geheilt wird. Daraus geht eine pyramidenförmige Struktur der Menschenverhältnisse hervor. Auf ihrer Spitze steht die Wohltäterin Iphigenie und auf ihrer Basis stehen Thoas und Orest. Um in diese Struktur eintreten zu können, müssen diese zwei Menschen einige Bedingungen erfüllen: Sie müssen die entsprechende Kulturebene und die geistige Gesundheit haben. Hier kommt man zur Frage aber: Wer und wie bestimmt diese Bedingungen?

Es ist klar, dass die monolithische Struktur von *Iphigenie auf Tauris* der aufklärerischen Überzeugung, dass es eine einzige Antwort auf menschliche universale Fragen gibt (vgl. Molvarec 2017: 57), entspricht. Man bemerkt Rousseaus Staatstheorie in ihr aber. Diese Staatstheorie definiert nämlich die Abtrennung oder die Aufhebung individueller Rechte durch die Formulierung gesetzlicher Verbote. Der Garant, der das ermöglicht, ist ein Souverän oder ein gesellschaftlicher Körper als Souverän. (vgl. Foucault 2017: 223) Jedes Individuum muss sich deshalb nach dem Gesetz „Das darfst du“ oder „Das darfst du nicht“ verhalten. Anders gesagt, das Individuum muss gehorsam sein. Im Hinblick darauf weist Foucault auf die Weiterentwicklung des Gehorsams seit 17. und 18. Jahrhunderten hin. (vgl. Foucault 2017: 145) Eine Veränderung des Wissens, die neue Schemata der Politisierung erlaubt, ist ohne Veränderung der Machtmechanismen nicht möglich. (vgl. Foucault 2017: 146) Nur die neuen Machtmechanismen ermöglichen eine neue Sichtweise und ein neues Handeln. Das bedeutet, dass Thoas' Kultivierung trotz der edlen Absicht eine absolutistische und kolonialistische Tat bleibt.

## 5 Schluss

Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen* und Goethes Drama *Iphigenie auf Tauris* stellen eine ständige Arbeit am Mythos dar. Christa Wolf schuf eine kluge, emanzipierte und starke Frau aufgrund der Frauenfeindlichkeit und des feministischen Potenzials, die in Euripides' Tragödie *Medea* anwesend sind. Goethe ging sowohl von Euripides' Tragödie *Iphigenie bei den Tauriern* als auch von ihren Überlieferungen aus, um eine starke Aufklärerin zu gestalten.

Wenn man diese zwei Figuren bis ins Detail analysiert, kommt man zum Schluss, dass beide dem Menschen den richtigen moralischen Weg zeigen. Iphigenies Befreiung von Aberglauben und Selbstbestimmung sind dem Streben von Medea nach Selbstbewusstsein ähnlich.

Unterschiede liegen in den diversen Sichtweisen der menschlichen Verhältnisstrukturen. Iphigenie lebt noch immer in einer festen pyramidalen Struktur. Deswegen kann sie die eigenen guten Absichten nur teilweise umsetzen.

Zwei Jahrhunderte später, das heißt zur unserer Zeit, vernichteten die historischen und gesellschaftlichen Wandlungen und der wissenschaftliche Fortschritt die pyramidale Struktur, in der Iphigenie sich vor dem Chaos der Französischen Revolution schützte. Deshalb lebt Medea in einer dynamischen und mehrstimmigen Welt. Diese Welt reagiert aber feindselig, wenn sich die starke und emanzipierte Frau mit keinem Machtzentrum verbindet. Die veralteten Machtverhältnisse und der Mangel an Selbstbewusstsein verhindern die individuelle Freiheit dann. Obwohl am Ende nur Medeas Pessimismus anwesend ist, bleibt die Hoffnung an eine zukünftige bessere Gesellschaft übrig.

Meines Erachtens nach wird diese Gesellschaft auf der Emanzipation von Frauen und Männern aufgebaut. Die Emanzipation von Frauen ist bei Iphigenie noch im Anfangsstadium, während sie bei Medea die eigene Vielfalt zeigt. Das Hauptproblem bei Medea ist so nicht die Emanzipation, sondern der Mangel an Selbstbewusstsein. Er verursacht die soziale Gewalt, die ihrerseits die Gerechtigkeit verhindert.

## 6 Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Goethe, Johann Wolfgang (2001): *Iphigenie auf Tauris*. Stuttgart: Reclam.

Wolf, Christa (1998): *Medea. Stimmen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

### Sekundärliteratur

Batušić, Nikola und Vladan Švacov (1998): *Drama, Dramaturgija, Kazalište*. In: Škreb, Zdenko (Hrsg.): *Uvod u književnost: teorija i metodologija*. Zagreb: Nakladni zavod, 441-487.

Borchmeyer, Dieter (1992): *Iphigenie auf Tauris*. In: Hinderer, Walter (Hrsg.): *Goethes Dramen*. Stuttgart: Reclam: 117-157.

Catani, Stephanie (2007): *Vom Anfang und Ende des Mythos. "Medea" bei Christa Wolf und Dea Lohar*. In: *Monatshefte*. 69/9: 316-332.

de Beauvoir, Simone (2016): *Drugi spol*. Zagreb: Ljevak.

Foucault, Michel (2017): *Analytik der Macht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

*Fremde Magierin: Medea* (2010). In: *Archäologie in Deutschland*. Sonderheft: Sphinx Amazone Mänade: Bedrohliche Frauenbilder im antiken Mythos. 64-73.

Friedenthal, Richard (1996): *Goethe. Sein Leben und seine Zeit*. München - Zürich: Piper.

Friedrich, Martin (1998): *Juden und Frauen - Objekte "bürgerlicher Verbesserung" im Zeitalter der Aufklärung*. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*. 50/2: 156-168.

Gete, Johan Wolfgang (1959): *Spisi o književnosti i umjetnosti*. Beograd: Kultura.

Graves, Robert (2003): *Grčki mitovi*. Zagreb: CID-NOVA.

Henkel, Arthur (1964): *Iphigenie auf Tauris*. In: von Wiese, Benno (Hrsg.): *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: August Bagel: 170-194.



- Kniebiehler, Yvonne (2004): *Seksualnost kroz povijest*. Zagreb: AGM.
- Krischel, Volker (2003): *Christa Wolf. Medea*. Hollfeld: C. Bange.
- Leis, Mario (2005): *Johann Wolfgang Goethe. Iphigenie auf Tauris*. Stuttgart: Reclam.
- Lukač, Georg (1956): *Gete i njegovo doba*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Masters, William H., Virginia E. Johnson und Robert C. Kolodny (2006): *Ljudska seksualnost*. Jastrebarsko : Slap.
- Molvarec, Lana (2017): *Kartografije identiteta*. Zagreb: Meandarmedia.
- Müller, Udo (2010): *Johann Wolfgang Goethe. Iphigenie auf Tauris*. Stuttgart: Klett Lerntraining.
- Schafi, Monika (1997): *Falsch leiden sollte es das auch geben. Konfliktsstrukturen in Christa Wolfs Roman "Medea"*. In: *Colloquia Germanica*. 30/4: 375-385.
- Schwinge, Ernst-Richard (2003): *Medea bei Euripides und Christa Wolf*. In: *Poetica* 35. 3/4: 275-305.
- Stephan, Inge (1997): *Medea, meine Schwester? Medea-Texte von Autorinnen im 20. Jahrhundert.*“ In: Henn, Marianne und Britta Hufeisen (Hrsg.): *Frauen: MitSprechen, MitSchreiben: Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschungen*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz: 1-23.
- Tamacher, Bernd (2013): *Einführung in das Werk Johann Wolfgang von Goethes*. Darmstadt: WBG.
- Theweleit, Klaus (1983): *Muške fantazije. Bujice, tijela, povijest*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Viergutz, Corinna und Heiko Holweg (2007): *„Kassandra“ und „Medea“ von Christa Wolf. Utopische Mythen im Vergleich*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Wilke, Sabine (2003): *Die Konstruktion der wilden Frau: Christa Wolfs Roman "Medea. Stimmen" als postkolonialer Text*. In: *The German Quaterly*: 73/1: 11-24.
- Wolf, Christa (2003): *Medeja - Kasandra*. Zagreb: Demetra.
- Wright, Elisabeth (2001): *Lacan i postfeminizam*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.



