

Marcell Grunda (Debrecen)

Kommt Medea zu Wort? Überlegungen zu Christa Wolfs „Medea. Stimmen“

1. Einleitung

Homi K. Bhabha kritisiert, dass ein Verständnis des ‚Post‘ im Postkolonialismus als ein zeitliches ‚Danach‘ (als Abfolge statt als Überlappung) einen verkürzten Begriff von Geschichte als abgeschlossenes Kapitel der Vergangenheit ohne Beziehung zur Gegenwart und Zukunft zum Ausdruck bringt.¹ Er schlägt vor, das ‚Post‘ als einen Raum des ‚Darüber-hinaus‘ (‚beyond‘), als einen sich ständig verschiebenden Zwischenraum (‚in-between‘) zu begreifen, in dem Kolonialismus neu beschrieben wird. In diesem Sinne wird das ‚Darüber-hinaus‘ zu einem *Raum der Intervention im Hier und Jetzt*, der Verantwortung impliziert.² Damit verknüpft Bhabha die Vergangenheit mit der Gegenwart. Genauso hat Christa Wolf ähnlich zu der Vergangenheit, die oft als eine abgeschlossene, getrennte Zeitbarriere verstanden wird, das für abgeschlossen und einheitlich gehaltene System des Medea-Mythos aufgeschlossen und in die Gegenwart eingebettet. Die mythische Figur ist seit Euripides von dem Mord der eigenen Kinder und des Bruders geprägt. Durch die Befreiung von ihren ‚Sünden‘ hat die Autorin Medea ‚erlöst‘ und eine neue Dimension in der Rezeptionsgeschichte des Mythos eröffnet. In diesem Aufsatz werde ich die *Stimmen* im Roman analysieren, und zwar sowohl mittels einer narratologischen Analyse als auch aus der Perspektive verschiedener kulturwissenschaftlichen Theorien. Da Medea bei Wolf ein Opfer des *Diskurses* wird und die Schriftstellerin sich für die Arbeit an „Medea. Stimmen“ intensiv mit der Diskursanalyse von Michel Foucault beschäftigt hat³, ist es in hohem Maße nützlich, diese Theorie detaillierter zu untersuchen. Die Methode der Diskursanalyse nach Foucault bietet ein Instrumentarium, um dieses Gewebe von Stimmen zu untersuchen. Weiterhin möchte ich die Stimmen im Roman darstellen, analysieren und kurz thematisieren, was überhaupt in einem literarischen Werk unter ‚Stimme‘ verstanden werden kann. Weitere Ziele dieser Arbeit sind, zuerst Bachtins Begriff *Dialogizität* darzustellen und anschließend aufzuzeigen, welche Stimmen im Roman sich als *zweistimmig* beschreiben lassen bzw. ob im Roman eine *Polyphonie* zustande kommt.

1 Kossek, Brigitte: Begehren, Fantasie, Fetisch. Postkoloniale Theorie und die Psychoanalyse (Sigmund Freud und Jacques Lacan). In: Reuter, Julia/Karentzos, Alexandra (Hg.): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies. Wiesbaden: Springer 2012, S. 59.

2 Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 10.

3 Beyer, Martin: Das System der Verknennung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 63.

2. Diskursanalyse und koloniale Verhältnisse im Roman

Koloniale Muster von Unterwerfung und Unterdrückung existieren auch nach dem Kolonialismus fort. Laut Mary Louise Pratt stehe aber das koloniale Erbe nicht fest, sondern werde kontinuierlich erneuert, und sogar „through continuing permutations of its signifying powers, administrative practices, and forms of violence“⁴. Laut Sabine Wilke finde auf der oberflächlichen Handlungsebene keine koloniale Eroberung Kolchis' statt.⁵ Jason und seine Argonauten sind selbst Flüchtlinge auf der Suche nach dem Goldenen Vlies und sie verlassen Kolchis durchaus ohne militärischen Eingriff oder anderen gewaltsamen Zugriff. Durch Agamedas' Monolog erfahren wir jedoch, dass die Einrichtung des Stadtstaates Korinth selbst auf der kolonialen Eroberung des Landstriches basierte, dessen Ureinwohner in Korinth am Rande der Gesellschaft existieren. Agameda berichtet:

Auf eine unterirdische, nicht nachweisbare Weise scheint sich das Wissen ihrer Vorfahren auf die späten Nachkommen zu übertragen, das Wissen, dass sie diesen Landstrich von den Ureinwohnern, die sie verachteten, einst mit roher Gewalt erobert haben. (MS, 82)⁶

Diese Erfahrung, die in der Geschichte des Landes weit zurückliege, die aber in den Körpern der verachteten, als barbarisch abgestempelt sogenannten Ureinwohner eingeschrieben ist, bestimme die Reaktionsweise der Einwohner Korinths auf diese ‚Barbaren‘ und ist Teil der Struktur, die auch ihre Reaktion auf Medea kennzeichne.⁷ Daher möchte ich zeigen, dass der Roman koloniale Diskurse darstellt und ihre Verstrickung mit Herrschaftsideologien aufzeigt.

Laut Wilke schlüpfte Medea durch die Erfahrung des Heimatverlusts und der Unsicherheit über ihre Rolle in einer neuen kulturellen Konstellation in das Bild der wilden und grausamen Barbarin, das Jason und die Argonauten, später auch die Korinther, sich von ihr gemacht haben und das ihre Zauber- und Heilkraft begründet:⁸ Bei der Abfahrt der Argo und angesichts der Verfolgung des Schiffes durch die Königsflotte „stand ich auf der Argo und warf dich [Bruder] stückweis ins Meer. Da ließ Aietes die kolchische Flotte abdrehen, zum letzten Mal sah ich das vertraute Gesicht, versteint vom Schrecken.“ (MS, 99). Dieses Bild einer Frau, die unter wilden Schreien die Knochen eines Toten, die sie bei sich trug, ins Meer wirft, hat sich für immer Jason und seinen Argonauten eingepägt und zur Festigung ihrer Rolle als barbarisches kolchisches Subjekt in Korinth beigetragen.

4 Pratt, Mary Louise: *In the Neocolony: Destiny, Destination, and the Traffic Meaning*. In: Dussel, Enrique/Jáuregui, Carlos/Morana, Mabel (Hg.): *Coloniality at Large*. Durham: Duke University Press 2008, S. 461.

5 Wilke, Sabine: Die Konstruktion der wilden Frau: Christa Wolfs Roman *Medea*. Stimmen als postkolonialer Text. *The German Quarterly* 76/1, 2003, S. 11–24, hier S. 13.

6 Wolf, Christa: *Medea*. Stimmen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008. S. 82.

7 Ebd., S. 13.

8 Wilke: Die Konstruktion der wilden Frau, S. 21.

Im Buch „Die Ordnung des Diskurses“ (1970)⁹ beschreibt Foucault sehr präzise die Ausschlussmechanismen und Regelwerke von Diskursen, die von einem Sprecher beachtet werden müssen, falls er gehört werden will. Das Verfahren einer historischen Diskursanalyse wird hier weniger zum Tragen kommen, geht es doch darum, Redeordnungen zu einem bestimmten Zeitpunkt zu untersuchen, nämlich zum Zeitpunkt des Geschehens innerhalb der Romanfiktion. Nach Foucault wird die Macht durch das Beherrschen bestimmter Redeordnungen gesichert, kontrolliert und ausgeübt. Denn, wer die Regeln der Diskurse beeinflusst, der kann bestimmen, wie über einen bestimmten Sachverhalt gesprochen werden darf oder ob darüber überhaupt Äußerungen zulässig sind.

Den Ausgangspunkt markiert die Entdeckung, dass „alle sprachlichen Aussagen einem heterogenen Regelwerk gehorchen, das aus geläufigen allgemeinen Grundlagen zu bestehen scheint.“¹⁰ Einen Diskurs bildet demnach eine „Menge von Aussagen, die einem bestimmten Formationssystem zugehören“¹¹ und die spezifischen Regeln unterworfen sind. Nicht jede Aussage ist in jedem Diskurs zugelassen, und nicht jeder kann in jeden beliebigen Diskurs, zum Beispiel in einen politischen Diskurs, als Sprecher eintreten. Dabei müssen die Voraussetzungen für die Teilnahme am Diskurs nicht notwendigerweise sprachlicher Natur sein. „Man weiß, dass man nicht das Recht hat, alles zu sagen, dass man nicht bei jeder Gelegenheit von allem sprechen kann, dass schließlich nicht jeder beliebig über alles Beliebige reden kann.“¹²

Foucault unterscheidet *Prozeduren der Ausschließung*, von denen das Verbot das wichtigste ist. Bestimmte Äußerungen werden tabuisiert, bestimmte Sprecher erhalten weniger Rechte als andere. Im Bereich eines politischen Herrschaftsdiskurses scheint die ‚ordnende Kraft‘ des Diskurses leichter bestimmbar zu sein: Es sind, insbesondere in autoritär geführten Staaten, die Machthaber selbst, die die Redeordnung definieren. Eine Integration von Sprechern, welche die Ordnung des Diskurses reformieren wollen, fällt hier ungleich schwerer als in weniger strikt reglementierten Diskursen.¹³

Genau das ist der Fall im Roman von Christa Wolf. Medea möchte die Ordnung des Diskurses in Korinth reformieren, dadurch, dass auch sie als Sprecherin im Herrschaftsdiskurs auftreten will. Warum sie es nicht schafft und was der Grund ihrer Tragödie im Roman ist, soll nach der Darstellung und Analyse der Stimmen aufgezeigt werden.

9 Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France. 2. Dezember 1970. München: Hanser 1974.

10 Baasner, Rainer/Zens, Maria: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Zweite überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 138.

11 Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 156.

12 Foucault: Die Ordnung des Diskurses, S. 7.

13 Beyer: Das System der Verkennung, S. 127.

3. Stimmen

Wie im Buch „Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen“ (2006)¹⁴ beschrieben wird, ist *Stimme* als grundlegende Vermittlungsinstanz fassbar, die den Erzählakt der Narration betrifft und somit als eine Funktion des (fiktionalen) Erzähltextes erscheint.¹⁵ ‚Stimme‘ steht dabei im Kontext einer Kommunikationssituation des literarischen Textes und im Schnittpunkt zwischen rhetorisch-stilistischer Ausprägung des Textes und kognitiv-konstruktivistischer Prozesse auf Seiten des Lesers. Langer und Blödorn machen darauf aufmerksam, dass sich der Begriff der ‚Stimme‘ im Anschluss an Genettes „Discours du récit“ als Kategorie der Erzähltextanalyse etablierte.¹⁶ Bis heute sei diese Benennung jedoch umstritten, denn ‚Stimme‘ bezeichne dem allgemeinen Verständnis nach primär den phonetischen Aspekt der Verlautlichung von Worten. Sie stellen deshalb die Frage, ob es überhaupt legitim sei, im Falle eines schriftlichen Textes die Kategorie der ‚Stimme‘ zur Analyse zu nutzen, oder ob diese Begrifflichkeit letztlich in die Irre führe, da sie Implikationen enthält, die der Beschreibung einer spezifischen Textqualität nicht gerecht werden.¹⁷

In dieser Arbeit möchte ich Bachtin folgend den Roman von Christa Wolf als einen *Text als Gefüge von Stimmen* zu untersuchen. Bei Michail Bachtin wird der Begriff der ‚Stimme‘ zu einer zentralen Größe literarischer Texte, mit deren Hilfe sich im Romantext eben das realisiert, was die Stimme in Derridas Logozentrismuskritik verhindert: Die Dezentralisierung des Sinns und des Subjekts. Bei Bachtin ist es das Gegenteil: Sprecher sind bei ihm in der Regel kollektive Subjekte, Repräsentanten soziologisch und anders spezifizierbarer Gruppen. Es ist an dieser Stelle sinnvoll, auch den Unterschied zwischen der Subjektauffassung von Michel Foucault bzw. die von Christa Wolf zu thematisieren. Soweit Foucault über die „Dezentralisierung von Subjektivität“¹⁸ spricht und das Subjekt im Diskurs quasi verschwindet, ist es bei Wolf genau das Gegenteil: Bei der Autorin wird das Subjekt sogar transparent, durch eine minutiöse, um größtmögliche Authentizität bemühte Innenschau, die gleichzeitig nach einer für diesen Prozess angemessenen Sprache fragt.¹⁹ Der Aspekt der Stimme bleibt bei Bachtin jedoch in ein komplexes System sprachlicher Kommunikation eingebunden²⁰.

14 Blödorn, A./Langer, D./Scheffel, M. (Hg.): *Stimme(n) im Text.. Narratologische Positionsbestimmungen* (Narratologia). Berlin: De Gruyter 2006.

15 Blödorn, A./Langer, D./Scheffel, M.: Einleitung: Stimmen – im Text? In: Dies. (Hg.): *Stimme(n) im Text*, S. 1–9, hier S. 6.

16 Blödorn, A./Langer, D.: Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs: Derrida – Bachtin – Genette. In: Dies./Scheffel, M.: *Stimme(n) im Text*, S. 53–82, hier S. 53.

17 Ebd.

18 Bürger, Peter: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 97.

19 Beyer: *Das System der Verknennung*, S. 125.

20 Blödorn/Langer: *Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs*, S. 64.

Denn in ihr manifestiert sich, was Bachtin in der Folge zur Norm erhebt: das Prinzip der Zweistimmigkeit, der Dialogizität (die zum Kern seiner Theorie des vielstimmigen, polyphonen Romans avancieren wird). Wie Bachtin betont:

Die Redevielfalt, die in den Roman eingeführt wird [...] ist *fremde Rede in fremder Sprache*, die dem gebrochenen Ausdruck der Autorintentionen dient. Das Wort einer solchen Rede ist ein *zweistimmiges* Wort. Es dient gleichzeitig zwei Sprechern und drückt gleichzeitig zwei verschiedene Intentionen aus: die direkte Intention der Sprechenden Person und die gebrochene des Autors. In einem solchen Wort sind zwei Stimmen, zwei Sinngewebungen und zwei Expressionen enthalten. Zudem sind diese beiden Stimmen dialogisch aufeinander bezogen, sie wissen gleichsam voneinander (wie zwei Repliken eines Dialogs voneinander wissen und sich in diesem gegenseitigen Wissen entfalten), sie führen gleichsam ein Gespräch miteinander.²¹

Bachtin entwickelt hier seine Theorie der Dialogizität auf der Grundlage des zweistimmigen Romanwortes, das im Kleinen abbildet, was im Großen für den polyphonen Roman als Ganzes gilt: „Das zweistimmige Wort ist stets im Innern dialogisiert.“²² Im Weiteren soll untersucht werden, welche Stimmen als kollektive Subjekte, Repräsentanten soziologisch und anders spezifizierbarer Gruppen werden und ob es eine Stimme gibt, die eine *fremde Rede in fremder Sprache* ist.

Die erste Stimme im Roman ist ein Zitat von Elisabeth Lenk. In diesem Zitat wird der Begriff der *Achronie* erklärt, unter dem Lenk ein Ineinander der Epochen versteht (MS, 6). Sie spricht über die „Wände der Zeiten“, die man sowohl wie eine Ziehharmonika auseinanderziehen, aber auch wie die russischen Puppen ineinanderstülpen könne, wodurch Leute aus den anderen Jahrhunderten uns hören und wir sie sehen können. *Achronie* beschreibe also eine reziproke Bewegung durch die Zeit.²³

Nach diesem ersten Zitat erfolgt eine Auflistung der Stimmen ähnlich dem Personenverzeichnis eines Theaterstücks.²⁴ Unter den Stimmen werden nur die sechs Figuren aufgelistet, die mit ihren Monologen den Roman ausmachen. Die anderen Figuren werden als „Andere Personen“ (MS, 7) bezeichnet.

Es wird jedoch deutlich, dass es noch mehr Stimmen gibt, denn es folgt eine kursive Vorrede, die in der *Wir*-Form gehalten ist, ohne dass erkennbar ist, wer genau damit gemeint ist. Laut Beyer kann sich der Leser durch die fehlende Spezifizierung der *Wir*-Gruppe nicht davon abgehalten sehen, sich dieser

21 Bachtin, Michail: Das Wort im Roman. Die Ästhetik des Wortes. Aus dem Russischen übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese, Frankfurt am Main, 1979. In: *New Literary History*, 29 (1998) 3, S. 254–300, hier S. 213. Zitiert nach Blödorn/Langer: Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs, S. 64.

22 Ebd.

23 Beyer: Das System der Verknennung, S. 80.

24 Wie Marketta Göbel-Uotila, die darauf aufmerksam macht, dass Wolfs Medea u.a. im Jahr 1997 zahlreiche Bühnenbearbeitungen erlebt hat. Vgl.: Göbel-Uotila, Marketta: *Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hildesheim: Olms 2005, S. 218.

zuzurechnen.²⁵ Diese Passage kann als Fortsetzung der Gedanken aus dem Zitat von Elisabeth Lenk interpretiert werden, „da die Wände durchlässig sind“ und „[w]ir [...] treten [...] in ihre Zeit ein“ – obwohl an dieser Stelle noch nicht eindeutig ist, wer unter ‚wir‘ zu verstehen ist. Medea wird auch später namentlich nicht genannt, die Stimme weist aber indirekt auf sie hin, als die Frage gestellt wird, ob man sie als „Kindesmörderin“ bezeichnen kann. Die Begegnung mit ihr sei „gewünscht“, denn diese Begegnung sei nicht nur Beschäftigung mit der Vergangenheit, sondern primär eine Konfrontation mit *gegenwärtigen* Konfliktstrukturen, die die Wir-Gruppe betreffen. Das ist ein „schmerzhafter Vorgang“, weil die Wir-Gruppe sowohl Medea als auch sich selbst „verkennt“²⁶.

Laut Wilke werde jedoch die Begegnung der Erzählerin-Stimme mit der Stimme Medeas nicht produktiv genutzt, weil Medea letztendlich auch bei Christa Wolf als eine wilde Frau dargestellt wird:

Auch die moderne feministische, sich auf Kulturtheorie stützende Rekonstruktion Medeas, die Wolf vornimmt, ist immer schon eine der wilden Frau. An der Kindsmörderin und Brudermörderin wird gezweifelt, aber die wilde Frau bleibt Teil der Faszination auch der heutigen aufgeklärten Rückschau auf die Mythen, denn Medea ist nur denkbar als Konstrukt des orientalistischen Diskurses [...].²⁷

Medea sagt über sich selbst: „Ich bin keine junge Frau mehr, aber wild noch immer, das sagen die Korinther, für die ist eine Frau wild, wenn sie auf ihrem Kopf besteht.“ (MS, 18) Es liegt weiterhin im Roman ein ganzes Netzwerk von Zitaten, Äußerungen und Gerüchten vor, aus dem sich das Romanganze konstituiert und die als Stimmen zu bezeichnen sind. Die Zitate vor dem Monolog der Figuren seien laut Beyer eine Art Vor-Stimmen²⁸ und haben unterschiedliche Funktionen: Zum einen wird damit die Tradition einbezogen, auch wenn dies hier sehr pointiert vollzogen wird und die Vorgängertexte bewusst nicht adäquat wiedergegeben werden.²⁹ Zum anderen erfolgt eine poetologische Bestimmung, wie die Begegnung mit der mythologischen Figur verstanden wird und vom Leser verstanden werden soll.³⁰

Martin Beyer lenkt die Aufmerksamkeit darauf, dass außer den Stimmen der Figuren, auch weitere Stimmen im Roman von Christa Wolf zu finden sind. Glauke sagt einmal, sie hört „Stimmen“, „die ihren [Medeas] Namen zusammen mit der Pest nannten“ (MS, 139). Dies sind also die anonymen Stimmen der Korinther,

25 Beyer: Das System der Verknennung, S. 81.

26 Ebd.

27 Wilke: Die Konstruktion der wilden Frau, S. 17.

28 Beyer: Das System der Verknennung, S. 87.

29 Beyer weist darauf hin, dass z.B. im Vorspann zum dritten Monolog fälschlicherweise ein Zitat von Euripides in den Mund von Kreon anstatt von Medea gegeben wird. Er meint, dass dieser Fehler bewusst gemacht wurde, um eine Modulation der Prätexte durchzuführen. Siehe: Beyer: Das System der Verknennung, S. 83.

30 Ebd.

die für die Verbreitung von Gerüchten sorgen und damit entscheidend zu dem Gelingen des ‚Rufmords‘ an Medea beitragen. Die Empfänglichkeit der Korinther für Lügen und Legenden, die von Akamas unter das Volk gestreut werden, wird an mehreren Stellen hervorgehoben. „Ich lerne viel an diesem Fall. Ich lerne, dass Lüge zu plump ist, als dass die Leute sie nicht glauben würden, wenn sie ihrem geheimen Wunsch, sie zu glauben, entgegenkommt.“ (MS, 120) Diese Einsicht des Akamas entspricht seiner politischen Handlungsmaxime, denn das Lancieren von Gerüchten und falschen Anschuldigungen wird zum Zwecke des eigenen Machterhalts für ihn zu einer bevorzugten Verhaltensweise, unterstützt durch das Intrigenspiel Presbons und Agamedas.³¹ An dieser Stelle sei jedoch festgehalten, dass die Funktion der verschiedenen Stimmen im Text auch darin besteht, eine Reflexion über das Entstehen von Mythen zuzulassen.

Eine reine Version des kolonialen Diskurses vertritt also Akamas, Kreons erster Astronom. Er urteilt ganz aus der Position der kulturellen Überlegenheit der Kolonialherren. Die kulturellen Praktiken der Kolcher sind für ihn primitiv und haben keinen Sinn. Die Überzeugungen der Korinther nennt Akamas „veraltet natürlich, überholt“, und bezeichnet sie weiter als „kreatürliche Dumpfheit“ (MS, 115) Die Kolcher werden als „Flüchtlinge“ (MS, 20) in Korinth betrachtet. Sie führen ein Leben außerhalb der Gesellschaft Korinths und bilden eine Art Kolonie, bewahren ihre eigenen Riten und Bräuche. Sie geben Medea die Schuld für ihre Situation, denn sie habe die Flucht aus der Heimat veranlasst. Die Denk- und Handlungsweisen der Kolcher werden in Korinth als archaisch eingestuft und ausgegrenzt, da sie einer früheren Entwicklungsstufe zugeordnet werden, die man selbst überwunden zu haben glaubt. In Korinth ist die Methode der Systemerhaltung durch Diskurskontrolle vor allem durch Akamas gesteuert. Er nutzt und steuert gezielt die Ausschlussverfahren diskursiver Ordnungen, die mit Hilfe der Diskursanalyse von Foucault transparent gemacht werden konnten. Mithilfe von Agameda und Presbon lenkt er den Zorn der Bevölkerung in Korinth angesichts der zunehmenden Krisen der Gesellschaft durch Streuung von Gerüchten und durch eine selektive Verteilung von Wissen gezielt gegen die Königstochter aus Kolchis, die mit allen Attributen eines Sündenbocks ausgestattet ist.

Ein Ausschließungssystem betrifft die Bestimmung dessen, was als ‚wahr‘ und was als ‚falsch‘ zu gelten hat. Die Kenntnis oder das ‚Wissen‘ dessen, was ‚wahr‘ ist, verknüpft Foucault mit der Rolle der Macht. Er beschreibt Wissen und Macht als einander einschließend und zeigt sich überzeugt davon, „dass es keine Machtbeziehung gibt, ohne dass sich ein entsprechendes Wissensfeld konstituiert, und kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert.“³² Das Wissen einer Gesellschaft wird in der Regel nicht auf alle gleich verteilt, oder es wird be-

31 Ebd., S. 147.

32 Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 39.

stimmten Personengruppen unmöglich gemacht, an diesem Wissen zu partizipieren. Akamas sagt an einer Stelle des Romans: „Es ist doch lächerlich, anzunehmen, Menschen würden dadurch gebessert, dass man ihnen die Wahrheit über sie sagt. Mutlos und bockig werden sie dann, zügellos, unregierbar.“ (MS, 120) Der oberste Astroном von Korinth stellt sein Wissen einzig und allein in den Dienst der „Aufrechterhaltung des patriarchalischen Gesellschaftssystems um jeden Preis und auf ewig.“³³ Jasons Stimme ist die des Kolonisators.³⁴ Er ist zwar ebenfalls Flüchtling in Korinth und kann sich erst schwer in die Gewohnheiten des Königshauses einfügen (MS, 41), doch als zukünftiger Kandidat für die Thronfolge passt er sich der lokalen Kultur so weit wie möglich an. Er hat einen schwachen und anpassungswilligen Charakter,³⁵ der sich bemüht, es anderen recht zu machen und daraus einen persönlichen Vorteil zu schlagen. Er ist aber abhängig von der öffentlichen Meinung, was einen Mangel an Autonomie bedeutet. Es ist mehrfach im Roman zu sehen, dass Jason nicht in der Lage ist, Einfluss auf das politische Geschehen zu nehmen.³⁶ Birgit Roser stellt fest, dass er sich häufiger auf die Ansichten und Beurteilungen anderer Figuren bezieht, als die anderen Stimmen im Roman.³⁷ Wilke erwähnt zwei Erfahrungen, die die Begegnung Jasons mit den Kolchern als koloniale Situation auszeichnen: Zum einen ist es die Reaktion Jasons auf die Totenfrüchte der Kolcher und zum anderen die Begegnung mit Medea.³⁸ Jason sagt: „Schrecken fuhr uns in die Glieder.“ (MS, 46) Dieser Schrecken ist ein wichtiges Strukturelement des Orientalismus. Es ist der Schrecken der sich überlegen fühlenden Kultur gegenüber den kulturellen Praxen der Unterlegenen.³⁹ Wilke betont weiterhin, dass das Grauen in der Konfrontation mit dem Archaischen eine unerwartete sexuelle Komponente habe, die sich Jason und seine Argonauten, später auch die Korinther mit „Zauberkraft“ erklären. Jason spricht von einem nie gekannten „Ziehen in allen meinen Gliedern, ein durch und durch zauberhaftes Gefühl, sie hat mich verzaubert“ (MS, 44), um die Sensation der erotischen Phantasien von der wilden Frau zu erklären. „Bereits bei der ersten Begegnung Jasons und Medeas existiert Medea für ihn nur in der Konstellation als grausame Wilde, die auf zauberhafte Weise auf ihn einwirkt“⁴⁰.

33 Dakova, Nadesha: Ausgrenzung und Dämonisierung als Herrschaftsmechanismen des Patriarchats. Christa Wolfs Roman „Medea. Stimmen“. In: *Germania. Jahrbuch für deutschlandkundliche Schriften*. 7. Jahrgang: Mythos – Geschlechterbeziehungen – Literatur. Hg. vom Institut für deutsche Geistes- und Sozialwissenschaften der St. Kliment-Ochridski-Universität. Sofia: Alja 2000, S. 135–150, hier S. 143.

34 Wilke: Die Konstruktion der wilden Frau, S. 16.

35 Berger: Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs, S. 57.

36 Beyer: Das System der Verknennung, S. 152.

37 Ebd. S. 146.

38 Ebd.

39 Ebd. S. 17.

40 Ebd. S. 18.

Jason konstatiert auch einmal, dass sich die Frauen der Korinther über die Kolcher beschwerten, denn „wieso sollten Fremde, Flüchtlinge, in ihrer eigenen Stadt selbstbewusster gehen dürfen als sie selbst“ (MS, 49). Der Diskurs, den Jason über die Kolcher führt, geht von der kulturellen Andersartigkeit der Kolcher aus, die letztendlich als minderwertig empfunden wird und in ihrer Andersartigkeit unbedingt markiert bleiben muss. Jason selbst erkennt diese Dynamik nicht. In seiner naiven Unreflektiertheit behauptet er: „Und man setzt doch die Kolcher nicht herab, das habe ich Medea klarzumachen versucht, wenn man feststellt, dass sie anders sind“ (MS, 56). Doch, genau das macht man. Man markiert sie als anders, schließt sie systematisch vom kulturellen Zentrum Korinth aus und urteilt über sie aus einer vermeintlichen Machtposition heraus.⁴¹ Laut Marketta Göbel-Uotila geht es im Roman um Macht, um gesellschaftliche und um private Macht.

Christa Wolf zeigt, dass das Spiel um die Macht ihren Missbrauch vorprogrammiert, dass es keine Moral kennt, oft ein tödliches Ende nimmt und ihm stets die Menschlichkeit geopfert wird. Es infiltriert das Denken, unterwirft alles seinem Diktat und funktionalisiert im Sinne seiner Begehrlichkeiten.⁴²

Der Beweis dafür ist die Tatsache, dass sowohl Kolchis als auch Korinth auf einer Untat gegründet sind. Der König von Kolchis Aietes nahm in der politischen Ordnung die Gestalt einer patriarchalischen Herrschaft an, Frauen verloren offenkundig ihren politischen und gesellschaftlichen Einfluss. Das Ideal von einem Land, das „von gerechten Königinnen und Königen regiert wurde, bewohnt von Menschen, die in Eintracht miteinander lebten und unter denen der Besitz gleichmäßig verteilt war“ (MS, 91), verliert zusehends an Geltung. Aietes hatte darauf spekuliert, dass „eine fanatische Gruppe alter Weiber“ (MS, 93) seinen Sohn Absyrdos, den Bruder von Medea tötet. Eben diese männliche Grausamkeit hat Medea zur Flucht gezwungen. Aber in Korinth geschah dasselbe: Aus Furcht vor dem Verlust seines Thrones hat Kreon seine erstgeborene Tochter Iphinoe umgebracht. Der Grund der Morde war in beiden Fällen der gleiche: Machtgier, Besitzstandswahrung, Stärkedemonstration gegen die vormals gleichberechtigte Partnerin (zugleich Mutter der geopfert Kinder). Diese Gründe treiben die königlichen Väter zu dem grausamen Rückgriff auf die matriachale Tradition des Menschenopfers, der lediglich als Vorwand für die Sicherung der eigenen Position und die Entmachtung der Königinnen diente. Margaret Atwood stellt fest: „Wie viele Zivilisationen vorher und nachher ist auch Korinth [und Kolchis] auf der Unterdrückung der Schwachen und dem Tod der Unschuldigen begründet.“⁴³

41 Wilke: Die Konstruktion der wilden Frau, S. 16.

42 Göbel-Uotila: Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts, S. 281.

43 Atwood, Margaret: Zu Christa Wolfs Medea. In: Hochgeschurz, Marianne (Hg.): Christa

Dieses ‚Wissen‘, die ‚Wahrheit‘ ist aber vor den Bürgern verborgen. Medea ist eine Figur, die versucht, Klarheit über die Mechanismen ihrer Umwelt, insbesondere auch der politischen Verhältnisse, zu erlangen. Der Erkenntnisgewinn ist ein leitendes Motiv hinter ihrem Handeln: „Ich wollte mir nur klarmachen, wo ich lebe.“ (MS, 176) Die Figur Leukon, der der zweite Astronom des Königs Kreon in Korinth ist, beschreibt in einem Monolog, dass die Funktion Medeas in Korinth darin bestünde, eine ‚Spiegelfunktion‘ einzunehmen, die „verschüttete Wahrheit aufzudecken, die unser Zusammenleben bestimmt.“ (MS, 159) Gerhard Rupp bemerkt dazu: „Die Spiegelfunktion zeigt an, dass Medea [...] eine Indikatorenfunktion für den Zustand unserer Gesellschaft hat. [Sie] leg[t] den Finger in die Wunde, die die blutrünstige Gewalt geschlagen hat“⁴⁴. Sie rührt an den „dunkle[n] Fleck[en]“ (MS, 135) der anderen Figuren, sie *durchschaut* sie (MS, 100) – und gerade dies bringt sie in Korinth in Gefahr. In Bezug auf das Sehen und Durchschauen kann festgestellt werden, dass es vielmehr ein analytisches Sehen gemeint ist: die Figur Medea ist „sehend im Sinne, dass sie die Machtverhältnisse und die politischen Strategien erkennt“⁴⁵. Medea folgt als Seherin dem Selbstverständnis einer selbstbewussten Frau, die auf ihre eigene Stimme besteht, die an den gesellschaftlichen und politischen Ereignissen in Korinth teilhaben will. Um an den gesellschaftlichen und politischen Ereignissen teilnehmen zu können, braucht man aber eine Stimme im Diskurs.

Korinth ist mit Christa Wolfs Worten „durchpaternalisiert“⁴⁶. Die „Frauen spielen dort keine bestimmende Rolle mehr, sie sind keine selbstbestimmten Menschen mehr.“⁴⁷ Medea sagt einmal: „Die Frauen der Korinther kommen mir vor wie sorgfältig gezähmte Haustiere.“ (MS, 18) Die Position der Korintherinnen in ihrer Heimstadt ist in jeder Beziehung untergeordnet, was sie auch akzeptieren. Als Oberstes Gebot für die Frauen gilt, sowohl in ihrem Aussehen, als auch in ihrem Verhalten, möglichst unauffällig zu bleiben.⁴⁸ Medea passt aber nicht in dieses Bild. Sie ist nach Evelyn Berger „ein außerhalb der geordneten Welt stehendes Wesen“.⁴⁹ Sie stammt aus

Wolfs ‚Medea‘. Voraussetzungen zu einem Text. Berlin: Gerhard Wolf Janus Press 1998, S. 69–75, hier S. 73.

- 44 Rupp, Gerhard: Weibliches Schreiben als Mythoskritik. Christa Wolfs Medea. Stimmen. In: Ders. (Hg.): Klassiker der deutschen Literatur. Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 301–322, hier S. 308.
- 45 Delise, Manon: Weltuntergang ohne Ende. Ikonographie und Inszenierung der Katastrophe bei Christa Wolf, Peter Weiss und Hans-Magnus Enzensberger. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 34.
- 46 Wolf, Christa: Warum Medea? Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann am 25.01.1996. In: Hochgeschurz: Christa Wolfs ‚Medea‘, S. 49–57, hier S. 50.
- 47 Ebd.
- 48 Sie müssen z.B. ihr Haar einbinden, um kein Aufsehen zu erregen. In: Wolf: Medea. Stimmen, S. 72.
- 49 Berger: Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs, S. 102.

einem Stadtstaat, „in dem noch matriachale Verhältnisse erinnert werden.“⁵⁰ Kolchis und Korinth sind bei Christa Wolf Übergangsgesellschaften zwischen Matriarchat und Patriarchat. Medea ist die oberste Heilerin in Kolchis und deshalb begegnen ihr die Mitbürger mit höchster Achtung und Ehrerbietung. (MS, 187) Medeas Verhalten ist eine Regelverletzung für die Korinther. Ihr Benehmen ist subversiv, es untergräbt die griechische Ordnung, weil es zeigt, dass geschlechtsspezifisches Verhalten nicht gottgegeben und unabänderlich ist, sondern eine kulturelle Übereinkunft, die zwischen den Geschlechtern ausgehandelt werden kann. Medea wird aus diesem Grund in Korinth eine Projektionsfigur für inkommensurable, nichtintegrierbare Bestandteile und somit eine sich definitiv draußen befindliche Andere. Entsprechend stellt Inge Stephan fest: „Medea repräsentiert das Andere“⁵¹. Das Andere und das Fremde ruft aber Ängste hervor. Medea gefährdet die Korinthische Ordnung, und deshalb wird die Konstruktion ihres Fremdseins von der Macht funktionalisiert. Dadurch wird sie zum Sündenbock gemacht. Als emanzipierte Frau und gesellschaftliche Außenseiterin läuft Medea also Gefahr, durch ihr unangepasstes Verhalten die patriarchale Ideologie des Staates aus den Angeln zu heben. Da sie zudem noch die Leiche Iphinoes aufspürt und so das Opfer der korinthischen Machtelite in Erinnerung bringt, wird sie konkret zur Staatsfeindin. Der gesellschaftliche Ausschluss, die Ausgrenzung Wissender, Sehender, Anders-Denker und Anders-Handelnder sind also zentrale Charakteristika des Textes von Christa Wolf. Im Anschluss an postkoloniale feministische Forschungsarbeiten stellt Gayatri C. Spivak in ihrem Buch „Can the Subaltern Speak?“ (1988) u.a. die folgenden Fragen: Welche Stimmen werden in der jeweiligen Forschung als Expertinnen gehört, welche Stimmen (und von wem) werden als Forschungsmaterial analysiert und interpretiert, und was wird überhaupt als Stimme, Theorie, Aussage, von wem wahrgenommen?⁵² Sie kontextualisiert die Frage nach der politischen Vertretung und symbolischen Repräsentation subalternen Gruppen, nach ihrer Fähigkeit zur politischen Artikulation und den Bedingungen ihrer Rezeption. Unter dem Begriff ‚Subaltern‘ sind Menschen zu verstehen, denen der Zugang zur politischen Mitbestimmung und zum Bereich der Repräsentation radikal verschlossen bleibt: Es sind vor allem Frauen, so Spivak, welche in die Position der Subalternität abgedrängt und dort gefangen werden.⁵³ Es ist wieder wichtig zu betonen, dass aus

50 Wolf: Warum Medea?, S. 50.

51 Stephan, Inge: Orte der Medea. Zur topographischen Inszenierung des Fremden in Texten von Bertold Brecht und Katja Lange Müller. In: Dies.: Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1997, S. 233–252, hier S. 233.

52 Hornscheidt, Lann: Postkoloniale Gender-Forschung. Ansätze feministischer postkolonialer Studien. In: Reuter, Karentzos (Hg.): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies, S. 215–228, hier S. 222.

53 Purtschert, Patricia: Postkoloniale Philosophie. Die westliche Denkgeschichte gegen den Strich lesen. In: Reuter: Schlüsselwerke der Postcolonial Studies, S. 215–228, hier S. 350.

postkulturalistischer Perspektive die Repräsentationen des kolonisierten ‚Anderen‘, der Subalternen, gesellschaftliche Prozesse kultureller Produktion sind, die nicht etwa prä-existierende Differenz abbilden, sondern in bestimmter Form erst konstituieren, und damit auch Möglichkeiten ihrer In- und Exklusion vorzeichnen. Spivak stellt also die Frage, ob die Unterdrückten sprechen können? Sie beobachtet hier ein Repräsentationsmodell, in dem die Unterdrückten „sprechen, handeln und wissen“⁵⁴. Doch, wie schon bei der Darstellung der Diskursanalyse von Foucault zu sehen war, der Diskurs „spricht uns“, und das Subjekt kann nicht als Ursprung seines Handelns gedacht werden. Das subalterne Subjekt kann also nicht sprechen. Damit ist aber nicht gemeint, dass etwa die Frauen nicht reden können bzw. passiv sind, um sich selbst zur Wehr zu setzen, sondern vielmehr, dass „sprechen“ bedeute, einen Sprechakt vollständig zu vollziehen. Dazu gehört aber auch, dass sie gehört werden müssen, was dann im Herrschaftsdiskurs nicht der Fall sein wird. Durch ständige Reflexion ist Medea in der Lage, zwischen der Macht, ihrem Instrumentarium und ihren Verwaltern zu differenzieren. Sie verweigert damit den Objektstatus, will sich den Machtinstanzen entziehen, ohne diese ihrerseits wiederum zum Objekt der Gewalt zu machen. Doch das gelingt ihr nicht. Obwohl Medea im Roman widerspricht und versucht, aktiv im Diskurs zu partizipieren und ihre Stimme auch hören zu lassen, weiß sie jedoch, dass auch sie selbst, als Gegnerin des Systems diesem System angehört und an dessen Schuld beteiligt ist: „In diesem großen Getriebe spielt auch der seine Rolle, der es verwöhnt.“ (MS, 19) Spivak bleibt auch der dekonstruktivistischen Einsicht verpflichtet, wenn sie behauptet, dass man in die Strukturen eingelassen sei, die man kritisiert.⁵⁵ Sie stellt fest: „Deconstruction can only speak in the language of the thing it criticizes. So, as Derrida says, it falls prey to its own critique, in a certain way. That makes it very different from ideology critique [...]“⁵⁶ Laut Wilke sprechen die Figuren in „Medea. Stimmen“ den orientalischen Diskurs, der auf einer angenommenen Machthierarchie zwischen der europäischen Hegemonialherrschaft und der orientalen Kolonialkultur beruht – allen voran Jason in seiner Begegnung mit der Kultur der Kolcher, aber auch Akamas in seinen Reflexionen auf Medea und die anderen Kolcher.⁵⁷ Besonders interessant ist, dass sie meint, dass selbst Medea Strukturelemente dieses Diskurses beherrsche und so als hybride Figur erkennbar werde. Hybrid, weil Christa Wolf intentional eine Kritik an dem falschen Rationalismus Korinths aus der Perspektive Medeas leiste, ohne aber deren Verfangenheit mit dem kolonialen Diskurs Korinths zu

54 Nandi, Miriam: Sprachgewalt, Unterdrückung und die Verwundbarkeit der postkolonialen Intellektuellen. Gayatri C. Spivak: „Can the Subaltern Speak?“ und „Critique of Postcolonial Reason“. In: Reuter: Schlüsselwerke der Postcolonial Studies, S. 121–130, hier S. 124.

55 Ebd., S. 127.

56 Spivak, Gayatri C.: *The Postcolonial Critic*. New York: Routledge, 1990, S. 130.

57 Wilke: *Die Konstruktion der wilden Frau*, S. 18.

reflektieren. Medea ist eine hybride Figur, die aus Elementen beider Kultur besteht und von daher – unbewusst und ungewollt – an der kolonialen Haltung der Korinther gegenüber der Kolchern und den Ureinwohner Korinths teilhat, diese Teilhabe aber jedoch nicht reflektiert. Im Roman kommen also nicht nur die Kolonisatoren zu Wort, sondern auch hybride koloniale Subjekte – allerdings mit Hilfe des Diskurses der Macht. Denn das Subalterne kann nicht selbst sprechen, da es nicht des Diskurses mächtig ist. Medea war in Kolchis daran gewöhnt, dass ihre Stimme ein Gewicht hat und am Diskurs teilnimmt. In Korinth musste sich aber Medea in einer politischen und gesellschaftlichen Ordnung zurechtfinden, die Frauen viel weniger Handlungsfreiheit und Einfluss einräumt, als sie es als Königstochter und Priesterin aus Kolchis gewohnt ist. Ihre Figur ist ein Fallbeispiel von Hybridität, denn sie ist nicht nur verstrickt mit dem kolonialen Herrschaftsdiskurs der Überlegenheit, sondern versucht auch in ihren Berichten ihrer eigenen Kultur gerecht zu werden. Dieser Kultur ist sie aber längst entwachsen. Medea urteilt nämlich über die kolchischen Frauen aus einer verständigen, aber entrückten Perspektive, als diese ihren Bruder töteten oder Turons Geschlecht abschnitten: „Sie hassten mich, ich hasste sie.“ (MS, 194).

Mit vier Einzelmonologen ist Medea die Figur, die die meiste und detaillierteste Information liefert. Nach der Ansicht von Wilke sei sie die von der Erzählfunktion so angelegte kritischste und neutralste Stimme, die den Tenor der Rationalitätskritik, der den Roman insgesamt bestimmt, vertrete.⁵⁸ Medea und ihre feministische Ansichten folgen der alten Tradition der aufklärerischen Rationalitätsmoral, die besagt, dass alle Menschen gleich vernünftig angelegt sind und daher eine gleiche Chance in Leben verdienen.

Diese Position ist – so einsichtig sie auch für uns klingen mag – kulturanthropologisch zumindest insofern problematisch, als eine fremde Kultur aus der Perspektive der allgemeinen Menschenrechte beurteilt und mit einem Maßstab gemessen wird, der der Kultur selber nicht angemessen ist. Paradoxiertweise zeigt sich Medea mit dieser Beurteilung über die Rolle der Frau in Korinth als Teilhaberin an der kolonialen Perspektive, die sie nun – ironisch – auf die Verhältnisse in Korinth anwendet.⁵⁹

Das „zweistimmige Wort“, das nach Bachtin „stets im Innern dialogisiert [ist]“⁶⁰, kommt im Fall Medeas als Stimme zustande. Als kleinste dialogische Einheit enthält das Wort den Grundbaustein dessen, was sich unter ‚Stimme‘ fassen lässt: die Imprägniertheit durch die Intentionalität eines Sprechers⁶¹. So wie ein Wort als ‚fremdes Wort‘ einem (intentional determinierten) Kontext entstamme und als solches in einem neuen Kontext und innerhalb einer neuen Intentionalität zur

58 Wilke: Die Konstruktion der wilden Frau,, S. 19.

59 Ebd., S. 16.

60 Vgl. Fußnote 22.

61 Blödorn/Langer: Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs, S. 64.

Sprache komme, so lasse sich mit Bachtin auf der Ebene des Romanganzes der Text in verschiedene intentional eingebundene Sprachebenen aufteilen: „Der Roman ist künstlerisch organisierte Redevielfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt“⁶², d.h. er umschließt „als Ganzes [...] viele Stile, verschiedenartige Reden und verschiedene Stimmen“⁶³.

4. Polyphonie als multiperspektivisches Erzählen

Wie es schon erwähnt wurde, lässt Christa Wolf die Erzählung von sechs Stimmen in elf Monologen vortragen. Warum die Autorin diese Erzählweise gewählt hat, erklärt das Folgende:

Diese für mich neue Form hat sich aus Versuchen mit anderen Erzählweisen herausentwickelt. Erst spät hörte ich dann diese Stimmen und sah, dass sich mir dadurch eine Möglichkeit eröffnete, ein Erzählgewebe herzustellen, in dem jede der Figuren literarisch zu ihrem Recht kommt, in dem auch Medea von verschiedenen Seiten gesehen werden kann, in ihrer Widersprüchlichkeit. So kann ich es vermeiden, sie als ungebrochene Heroine darzustellen.⁶⁴

Im Roman weben sechs Figuren durch ihre verschiedenen Sichtweisen ein Netz von Beziehungen, evozieren verschiedene Wirklichkeitsebenen, transportieren die Handlung und ergeben zusammen die Geschichte. Es ist also keine Vermittlung einer Erzählfigur vorhanden, nur die Figuren sprechen. Diese Art Erzählung bewirkt eine größere Authentizität: Die Rede bewegt sich im Erfahrungshorizont des Aussagesubjekts, sie bleibt stets figurengebunden, d.h. die Ich-Perspektive ist zwangsläufig subjektiv. Christa Wolf eröffnet mehrere Stimmen, um die Subjektivität zu entschärfen, die Ich-Perspektive zu relativieren. Diese Vielstimmigkeit erzeugt einen kommunikativen Raum, in dem die einzelnen Stimmen in eine dialogische Beziehung zueinander treten. Das sind eben die Merkmale eines multiperspektivischen Erzählens. In dem Buch von Ansgar und Vera Nünning „Multiperspektivisches Erzählen“ (2000) werden Multiperspektivität oder multiperspektivisches Erzählen als eine Form der narrativen Vermittlung definiert, bei der ein und derselbe Sachverhalt aus zwei oder mehreren Sichtweisen bzw. individuellen Standpunkten unterschiedlich dargestellt wird. Die dialogische Multiperspektivität ist eine kaleidoskopische Vielfalt der Perspektiven, die sich wechselseitig kommentieren und relativieren.⁶⁵ Dadurch kommt eine echte Polyphonie im Sinne Bachtins zustande. Er erkenne dieses Etikett solchen Romanen zu, in denen es zu einer wechselseitigen Relativierung gleichwertiger Perspektiven bzw.

62 Bachtin: Das Wort im Roman. Die Ästhetik des Wortes. Zitiert nach Blödmann/Langer: Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs, S. 64.

63 Ebd.

64 Wolf: Warum Medea?, S. 52.

65 Nünning, Ansgar/Nünning, Vera: Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2000, S. 61.

„gleichberechtigter Bewusstseine“ komme, ohne dass eine hierarchisch übergeordnete und verbindliche Stimme oder ein gemeinsames Flucht- bzw. Integrationspunkt sichtbar wären.⁶⁶ Als Markenzeichen einer echten Polyphonie zu benennen ist die Vielfalt selbständiger und unvermischter Stimmen und Bewusstseine. Der Perspektivenbegriff⁶⁷ beziehe sich also auf die jeweils individuelle Wirklichkeitssicht der fiktiven Gestalten (Figuren und Erzählinstanzen) in narrativen Texten. Demzufolge habe ein Roman nicht eine bestimmte Erzählperspektive, sondern präsentiert vielmehr ein Ensemble von Figurenperspektiven.⁶⁸ Die Montage verschiedener Sprachen bedingt den dialogischen und polyphonen Charakter des Romans von Christa Wolf. Die unterschiedlichen Sprachen grenzen sich durch die ihnen eigenen Wert- und Normvorstellungen voneinander ab. Michael Bachtin stellt fest, dass jede Stimme „ein Standpunkt, ein sozioideologischer Horizont realer gesellschaftlichen Gruppen und ihrer Repräsentationen“⁶⁹ ist. Sie steht also für eine bestimmte Art der Wirklichkeitskonstruktion, durch die sie sich von anderen unterscheidet, andere ergänzt, ihnen widerspricht oder dialogisch auf sie bezogen ist. Die dargestellten Weltuniversen und Deutungsmuster schließen einander also nicht aus, sondern überschneiden sich auf vielfältige Weise.⁷⁰ Die stilistische Besonderheit des Romans besteht in diesem Fall darin, dass er nicht als direkte Umsetzung der ‚Stimme‘ des Autors zu verstehen ist, sondern eine Vielzahl von Stilen, Reden, Stimmen und Sprachen umfasst, die ihn zu einem dialogischen, polyphonen Gebilde machen.⁷¹ Obwohl im Roman „Medea. Stimmen“ kein Dialog im Sinne eines einander direkten Ansprechens der Figuren zustande kommt, gibt es trotzdem durch die inneren Monologe und die inneren Rede einen inneren Dialog, den auch Bachtin berücksichtigt.⁷² Jede Reflektorfigur bleibt jedoch selbst in dialogischen Sequenzen in ihrem eigenen Gedankengang isoliert. Diese Isolation der eigenen Gedanken drückt auch die Unmöglichkeit der Repräsentation der Weltsicht Medeas und anderer Figuren. Nach Anna Chiarloni bestätigt sich in den elf Stimmen die höchst aktuelle Schwierigkeit, zwischen unterschiedlichen Anschauungen der Welt eine Vermittlung zu schaffen.⁷³

66 Ebd.

67 ‚*Perspectiva*‘ ist von dem lateinischen Verb ‚*perspicere*‘ abgeleitet. Das Verb bedeutet sowohl ‚hindurchsehen‘, ‚deutlich sehen‘, ‚beschauen‘ und ‚betrachten‘, als auch ‚wahrnehmen‘, ‚erkennen‘ und ‚untersuchen‘. In: Nünning/Nünning: Multiperspektivisches Erzählen, S. 2.

68 Nünning/Nünning: Multiperspektivisches Erzählen, S. 13.

69 Bachtin, Michail: Die Ästhetik des Wortes. Hg. v. Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 290.

70 Ebd., S. 183.

71 Es gibt bei Bachtin eine unklare Umsetzung zwischen Autor und Erzähler, Stimme und Rede sowie keine klare Definition der Begriffe ‚Polyphonie‘ oder ‚Dialogizität‘.

72 Nünning/Nünning: Multiperspektivisches Erzählen, S. 246.

73 Chiarloni, Anna: Medea und ihre Interpreten. In: Hochgeschurz: Christa Wolfs ‚Medea‘, S. 111–119, hier S. 112.

Die Figuren sprechen in ihren Monologen mit sich selbst oder, im Falle Medeas, mit Verstorbenen oder weit entfernten Personen (Absyrdos, Mutter) und treten somit nicht in einen öffentlichen Diskurs ein. Dadurch wird es aber ermöglicht, über die eigentlichen Motive und Denkweisen der Figuren zu erfahren. Der Leser hat also durch die Monologstruktur des Romans eine Innensicht der Figuren, und so ist es ihm möglich, die Funktionsweise des Herrschaftsdiskurses in Korinth zu erkennen, der sich gerade dadurch auszeichnet, dass er Sachverhalte auf einer öffentlichen Ebene falsch darstellt oder vertuscht.

Jede Wirklichkeitssicht wird durch soziale und gesellschaftliche Faktoren determiniert. Die Reflektorfiguren denken nach, und laut Evelyn Berger ist dieses ‚nach-denken‘ hier wörtlich zu nehmen, denn sie reflektieren die Vergangenheit und vollziehen sie, von erhöhter Warte aus, die eigentliche Handlung lediglich in ihren Köpfen nach.⁷⁴ Christa Wolf setzt diese Technik bewusst ein, denn: „Ich bin immer auf der Suche zu erhaschen, wie das innere Erleben eines Menschen vor sich geht [...] das ist meine Art, Realismus zu produzieren.“⁷⁵ Von den Figuren wird selbst reflektiert, wie Wahrheit, Lüge und schließlich der Mythos der Kindesmörderin zustande kommen. Als Funktionen der Monologe können die folgenden genannt werden: die Schilderung von Bewusstwerdungsprozessen, Erläuterungen von Beweggründen des Handelns und des Ringens um Entscheidungen und Lösungen.⁷⁶ Dieses Verfahren zeigt, dass es eine unvermittelte Wiedergabe des Wirklichen nicht gibt, sondern nur subjekt- und perspektivenabhängige Beobachtungen und Versionen. Marie-Luise Erhardt stellt fest:

Damit wird in der Aussageform ein markantes, polyperspektivisches Geflecht wechselnder Subjektivitäten erzeugt, die je einzelne Wirklichkeiten ermitteln, insgesamt jedoch die Erkenntnis des „wahren“ Geschehens, d.h. der „Wahrheit“ der Medea erlauben. Wir können uns so – gewissermaßen „objektiv“ – mit dem Standpunkt und Erfahrungshorizont des Opfers identifizieren.⁷⁷

Dementsprechend argumentiert auch Christa Wolf: „Ich brauchte ein Ensemble, aus Männern und aus Frauen bestehend, deren jeder und jede ernst genommen wird, das Medea ergänzt, in Frage stellt, das geeignet Seiten und Eigenschaften zum Klingeln zu bringen [...]“⁷⁸

Durch die Verwischung von verschiedenen Sprachpositionen ermöglicht die Autorin die Erzeugung der Heterogenität ihrer Figuren. Im Roman werden der dialogisch-polyphonen Typus verschiedene Sprachen, Stile und Stimmen, die für je spezifische Weltansichten und Wirklichkeitsdeutungen stehen, zu einem polyphonen

74 Berger: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*, S. 36.

75 Documentation: Christa Wolf. – In: *The German Quarterly* 1 (1984), S. 91–115, hier S. 109

76 Göbel-Uotila: *Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 219.

77 Erhardt, Marie-Luise: *Christa Wolfs Medea – eine Gestalt auf der Zeitengrenze*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 34.

78 Wolf: *Warum Medea?*, S. 53.

Gebilde arrangiert, wobei die Beziehung zwischen diesen Sprachen und der fiktiven Realität problematisiert wird. Zum einen sind die Figuren vor allem gesellschaftlich bestimmt, d.h., sie sind Repräsentanten einer besonderen historischen Situation und Vertreter von Ideologien. Zum anderen tendieren die Romancharaktere zu einer Verbalisierung ihrer Subjektivität, d.h., ihre Weltanschauungen werden vor allem durch ihr Sprechen mitgeteilt. „Der grundlegende spezifizierende Gegenstand der Romangattung [...] ist der sprechende Mensch und sein Wort.“⁷⁹ Die Autorin ist sich auch der Kontingenz der Sprache bewusst, d.h. sie hat kein ontologisches Vertrauen in der Sprache als *Abbild* einer gegebenen Wirklichkeit, sondern weiß um die produktive Kraft der Sprache, die Wirklichkeiten konstituiert.

5. Fazit

Der Roman erscheint als Ort der Inszenierung der Diskurse. Mithilfe von Foucaults Diskursanalyse wurde transparent gemacht, wie Medea Schritt für Schritt im patriarchalen Diskurs dämonisiert wird, bis schließlich aus ihr die Barbarin, die Mörderin ihrer Kinder wird. Der Herrschaftsdiskurs in Korinth stellt ein strenges sprachliches Regelwerk dar, das nur bestimmten Sprechern zugänglich ist. Medea hat zu dieser Redeordnung keinen Zugang, was sie im Palast zu einer Außenseiterin macht. Dass sie sich doch als handlungsfähige Figur erweist, ist mit ihrer Hybridität zu erklären. Sie ist es in Kolchis gewohnt, aktiv an Entscheidungsprozessen mitzuwirken, dieser Anspruch und diese Fähigkeit bringen sie später zunehmend in einen Konflikt mit dem Herrschaftshaus sowohl in Kolchis als auch in Korinth. Gleichzeitig lernt sie zu verstehen und zu durchschauen, auf welchen Lügen und Verdrängungen das Machtsystem in Korinth beruht. Das Durchschauen von Machtstrukturen sowie das Aufdecken einer aus Staatsräson negierten ‚Wahrheit‘ (Opferung der Iphinoe) werden Medea zum Verhängnis – und dieser Konflikt zwischen einem einzelnen, sehenden Subjekt und dem Staatsapparat macht eine zentrale Ebene von ‚Medea. Stimmen‘ aus. Dank der Analyse der Stimmen kann es festgesellt werden, dass der Großteil der Stimmen, Bachtin zufolge, kollektive Subjekte, Repräsentanten soziologisch und anders spezifizierbare Gruppen sind. Medea ist die einzige hybride Figur, die aus Elementen beider Kultur besteht und von daher – unbewusst und ungewollt – an der kolonialen Haltung der Korinther gegenüber den Kolchern und den Ureinwohner Korinths teilhat, diese Teilhabe jedoch nicht reflektiert. Medeas Stimme ist also nach Bachtin das „zweistimmige Wort“, das „stets im Innern dialogisiert [ist]“⁸⁰, was gleichzeitig zwei verschiedene Intentionen ausdrückt: die direkte Intention der sprechenden Person und die gebrochene des Autors. Im Fall Medeas Stimme kommt also eine *Dialogizität* zustande.

79 Beyer: Das System der Verkennung, S. 220.

80 Vgl. Fußnote 22.

Anstatt Gegenmodelle zu entwerfen, wurden im Roman problematische Subjektstrukturen verhandelt. So ließe sich der fiktionale Text als Medium ‚authentischer‘ Kritik ‚par excellence‘ bezeichnen. ‚Medea. Stimmen‘ kann laut Beyer als Gesprächsangebot verstanden werden, um die im Text vorgestellten Konflikte und Handlungsweisen zu diskutieren.⁸¹ Der Text könnte gemäß Foucault als ‚eine offene Möglichkeit zu sprechen‘⁸² bezeichnet werden. Mit der Rezeption des Textes kann ein Raum für einen neuen Diskurs entstehen, der danach fragt, ob die Geschehnisse um Medea zwingend sind oder ob eine Alternative dazu denkbar wäre. Als Alternative kann vielleicht das dienen, was im Text fehlt. Da es im Text von Christa Wolf keinen Handlungsraum mehr für die Hauptfigur gibt, so wird dem Leser die Frage gestellt, warum dies so ist und welche Änderungsmöglichkeiten denkbar wären. Für Christa Wolf ist der Einfluss der Kunst und Literatur auf eine Gesellschaft unumstritten und so ‚versucht sie, die Integration des (weiblichen) Subjekts über das ihr zugängliche Medium der Literatur voranzutreiben und so eindeutig dem ‚Subjektwerden des Menschen‘ Vorschub zu leisten.⁸³

81 Beyer: *Das System der Verknennung*, S. 169.

82 Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 18.

83 Berger: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*, S. 59.