Vagantenbühne

Medea

Schauspiel nach Euripides

**«Die Spitzen müssen ab.
So, wie man Wurzeln abschneidet,
damit etwas Neues
nachwachsen kann.»**

Medea

Schauspiel nach Euripides

Fassung: **Carolina Cesconetto, Daniela Guse**
Übersetzung: **Alfred S. Kessler**

Besetzung
ME / Kreon: **Natalie Mukherjee**
DE / Jason: **Paul Walther**
AS / Medea: **Simone Müller Pradella**

Regie: **Carolina Cesconetto**
Bühne und Kostüme: **Ariane Stamatescu**
Dramaturgie: **Daniela Guse**
Regieassistenz: **Alexander Schatte**
Ausstattungshospitanz: **Katarzyna Lubas**
Licht und Technische Leitung: **Janis Willhausen, Frederik Wohlfarth**

Premiere: **30. September 2025**

Spieldauer: **70 Minuten / keine Pause**
Uraufführung: **431 v. Chr., Athen**
Rechte: **Hartmann & Stauffacher Verlag, Köln**

Zum Stück

Aus Liebe zu Jason hat Medea ihre Familie und ihre Heimat aufs Spiel gesetzt, um ihm auf den verlorenen Thron zu helfen. Sie hat ihren Vater verraten und musste weg. Auf der gemeinsamen Flucht mordet sie für ihren Geliebten und sie mordet auch, um Jason zu seinem Recht zu verhelfen. Wieder zu Hause wird ihm die Sache zu heiß. Medeas Taten und ihr Ruf als «böse Zauberin» beschmutzen sein Ansehen. Jason verlässt sie und die gemeinsamen Kinder, als sich ihm die Gelegenheit bietet die Tochter des Königs Kreon zu heiraten.

Medea ist allein in der Fremde, stigmatisiert, ohne Ausweg. Ihr Schmerz kennt nur eine Antwort: Rache. Diese entfacht sich an allem, was Jason lieb ist und kennt nur ein Ziel: Jasons Zukunft zu töten.

Carolina Cesconetto blickt in ihrer Inszenierung mit einem feministischen und postkolonialen Blick auf Euripides' Drama. Sie stellt die Fragen nach Schuld, Fremdsein, Schmerz und Trauer neu. Carolina Cesconetto fügt Euripides Text selbstgeschriebene Reflexionsebenen hinzu, in denen unterschiedliche Farben von Medeas Persönlichkeit zu Wort kommen. Aufgeteilt in ME, DE und AS wird nicht nur die wütende Seite von Medea porträtiert, sondern auch verdrängte Anteile ihres Charakters, die von der Wut überdeckt werden. Die drei Schauspieler*innen geben der Figur dadurch eine vielschichtige Stimme und zeigen die Komplexität ihrer Entscheidungen. Der antike Mythos wird so zur Parabel, die auf radikale Weise zeigt, welche systemischen Bedingungen Medea zum Äußersten treiben.

Eine radikale Parabel über systemische Gewalt

Dramaturgin Daniela Guse im Gespräch mit Regisseurin Carolina Cesconetto und Bühnen- und Kostümbildnerin Ariane Stamatescu

DG: Carolina, du bist damals, als wir dich kennengelernt haben, mit dem Wunsch auf uns zugekommen Medea zu inszenieren. Dein Konzept den antiken Stoff in einem Friseursalon zu verorten, hat uns überzeugt. Könntest du noch einmal beschreiben, wie du auf diese Idee gekommen bist und was dich besonders an diesem Stoff interessiert?

CC: Was mich immer interessiert, wenn ich an die Antike denke, ist, wie kann man das gegenwärtig machen, damit alle einen Zugang finden und sich nicht ausschließlich mit diesen großen Texten, Themen und mythologischen Welten konfrontiert sehen, die auf den ersten Blick wenig mit der eigenen Lebensrealität zu tun haben.

An dem Stoff Medea im speziellen hat mich interessiert, dass sie eine Fremde ist, die an einem neuen Ort angekommen ist und als Verbrecherin und ‹Hexe› gesehen wird. Das finde ich extrem relevant, wenn man an einem Ort lebt, wo häufig über Migration berichtet wird. Mit welchen Augen blicken wir auf Personen, die migriert sind und wie teilen wir die Räume mit den Menschen, die sich von uns auch unterscheiden; die manchmal für uns im Hinblick auf die gesellschaftliche Norm nicht nachvollziehbare Entscheidungen treffen.

Für mich selbst, als Migrantin, ist es eine große Frage, welche Räume für Migrant*innen entstehen, in welchen Räumen ich wieder zu mir zurückfinden kann. Deshalb kam mir die Idee mit dem Friseursalon. Er ist für mich ein symbolischer Raum, in dem man sich verwandelt, wo man durch Begegnungen wieder zu sich kommen kann. Dort kann man seinen Alltag teilen, ein bisschen Tratschen und auch sich selbst reflektieren. Außerdem ist ein Friseursalon nicht nur ein Ort der Akzeptanz, sondern auch ein Ort der Reproduktion von

Rollenbildern, die gesellschaftlich verankert sind. Dieser Widerspruch ist mein Ausgangspunkt, er bietet die Möglichkeit für Medea die eigene Stimme zu finden und auch die Zuschreibungen von außen neu zu definieren.

DG: Wie war das für dich, Ariane, als du gehört hast, dass du einen Friseursalon für Medea entwerfen sollst?

AS: Ich empfand das als schönen Ansatz, weil durch die Abstraktion mehr Freiheit in der Gestaltung entsteht. Ich habe keinen naturalistischen Friseursalon aus einer bestimmten Zeit entworfen, sondern versucht das offen zu halten und eher die Idee und die Atmosphäre eines Friseursalons zu schaffen.

CC: Wir haben nach dem Wesentlichen des Friseursalons gesucht. Was sind die Elemente, die wir brauchen, um ein Gefühl herzustellen, das man mit ihm verbindet.

AS: Und trotzdem soll der Raum wandelbar bleiben, um andere Assoziationen zuzulassen.

DG: Carolina, du bist in Brasilien aufgewachsen. Mit Medea hast du dir einen europäischen Stoff ausgesucht. Wie nah beziehungsweise fremd ist dir dieser Mythos und wie beeinflusst das deinen Blick darauf?

CC: Für mich steht der Aspekt des Fremdseins und der Verlust der Privilegien durch die Flucht im Vordergrund. Das ist auch ein Thema, zu dem ich aus meiner eigenen Biografie heraus einen großen Bezug habe. Natürlich interessiert es mich lateinamerikanische Stoffe auf die Bühne zu bringen, aber mir ist es auch wichtig, der Perspektive von Fremdsein in Europa mit dem passenden Stoff Raum zu geben und das zu thematisieren.

AS: Jede*r hat ja irgendwie ein Bild von Medea im Kopf. Der Stoff ist für den Feminismus von Bedeutung, man kann sich von Medea empowert fühlen. Auf der anderen Seite gehört das Tötungsdelikt dazu. Man weiß nicht warum Euripides die Ermordung der Kinder hinzugedichtet hat, - welcher Gedanke dahinter steckt. Es ist spannend zu schauen, wo die Wurzeln dieser Geschichten sind.

DG: Für mich ist die Tötung der Kinder und die Entscheidung von Euripides die Geschichte auf diese Art zu erzählen eine Möglichkeit den Stoff als radikale Parabel zu lesen und nicht als reale Erzählung von einer Frau, die zur Kindsmörderin wird. Vielmehr zeigt die Geschichte exemplarisch, was mit einem Menschen, der bestimmten Drucksituationen ausgesetzt ist, passiert; – in dem Fall der Medea, die eine Fremde in einem anderen Land ist und von ihrem Mann verlassen wird, auf psychisch gewaltvolle Weise. Dieser Druck führt irgendwann zu einer Explosion. Sich das aus dieser Perspektive anzuschauen und Medea als Frau nicht nur zu verurteilen, finde ich interessant.
Beim ersten Lesen empfand ich Euripides‘ Text durchaus feministisch und für Medea geschrieben.

CC: Auf jeden Fall. Sie ist eine sehr reflektierte Figur. Natürlich trägt sie internalisierten Sexismus in sich, aber für die damalige Zeit wirkt sie modern geschrieben. Was uns gut gefiel waren die Texte der Korinthischen Frauen, des Chors. Über Schwesternschaft zu sprechen ist ein sehr aktuelles Thema. Und es ist ein wichtiger Moment des Stückes, dass Medea diesen Frauenchor als Asprechpartner nimmt, mit dem sie ihre Gefühle teilt und bei ihm einen Zufluchtspunkt hat. Medea ist eine Figur, die nie ankommen kann, aber durch die Instanz des Chores hat sie ein Stück weit die Möglichkeit innezuhalten.

AS: Sie hat ja all ihre Beziehungen zerstört für Jason und ist deshalb allein.

CC: Die korinthischen Frauen verstehen die Fremde und reflektieren gleichzeitig mit Medea darüber an welchen Stellen sie zu weit geht. Sie verstehen woher ihr Handeln kommt, sehen die strukturelle Gewalt einer Gesellschaft, die dahinter steht. Und sie wissen auch, dass sich etwas verändern muss.

DG: Wir haben drei Schauspieler*innen besetzt, zwei weiblich gelesene und einen männlich gelesenen, die alle drei Medea spielen wodurch sich dieses Thema der Schwesternschaft auf einer anderen Ebene erzählt. Es wird um eine Komponente erweitert: Allyship[1] zwischen den Geschlechtern.

CC: Ja, es war sehr spannend, wie wir mit Blick auf die Besetzung die Texte aufgeteilt haben. Wir arbeiten mit dem chorischen Element und den Funktionen, die jede der drei Medeas repräsentiert; - verschiedene Medeas in unserer Gesellschaft. Sie sind ein Chor, der nicht von außen reflektiert, sondern alles selbst erlebt hat. Das wir durch die Besetzung von Paul Walther auf einmal eine Medeafigur auch als Ally auf der Bühne haben, hat sich sehr schön ergeben. Auch in Bezug auf Jason. Er ist, wie Medea, gefangen in diesem System, weil er etwas sein muss, was ihm vielleicht gar nicht entspricht; auch ein spannendes Thema, das in dem Stoff steckt. Jason bekommt diese Riesenaufgabe, seinen Thron zurückzuerobern, was er allein nicht schaffen kann. Was macht das mit ihm? Welche Erwartungen muss man als Mann erfüllen? Muß er Dinge tun, die er von sich aus gar nicht kann oder tun möchte?

DG: Ariane, wie gehst du diesbezüglich im Kostümbild mit der Besetzung um? Zum einen sind alle drei Spieler*innen Medea und zum anderen spielen sie auch die männlichen Figuren Jason und Kreon.

AS: Ich habe auf möglichst viele Wechsel im Kostümbild verzichtet. Ich habe generell ein Problem mit Kleidern bei Frauen auf der Bühne. Das ist etwas sehr persönliches, ich kann das nicht sehen. Die Kostüme sind aus diesem Grund eher genderneutral gehalten.

DG: Damit drückst du natürlich auch auf einer visuellen Ebene aus, dass ein strukturelles Problem in der Erzählung steckt, dass alle zu Täter*innen, aber auch zu Opfern macht. Wir versuchen ja auch in der Fassung abzubilden, dass Jason genauso unter dem System leidet, indem er der Held sein muss, obwohl ihm das nicht entspricht.

---

1 Allyship: ist eine aktive, konsequente und anstrengende Praxis des Verlernens und Neubewertens, bei der eine Person in einer privilegierten und machtvollen Position versucht in Solidarität mit einer Randgruppe zu handeln.

CC: Deswegen ist für mich dieser Konflikt zwischen Medea und Jason so spannend. Da gab es eine große Liebe, zwei Menschen, die beieinander Zuflucht gesucht haben, die gemeinsam Neues erschaffen wollten. Doch in dem Moment, in dem Medea in Jasons Heimat als Fremde an Ansehen verliert, sinkt auch sein Status und er verliert ebenfalls die Möglichkeit etwas zu erschaffen. Und um seinen Handlungsspielraum wieder zu erweitern, sucht er sich eine neue Frau.

DG: Würdest du, Carolina, sagen, dass auch die drei Medeas einen Möglichkeitsraum abbilden? Drei verschiedene Versionen, wer Medea hätte werden können?

CC: Nicht vordergründig. Ich spreche oft von einer 'Urwunde', einer Urverletzung der Gesellschaft, in der Medea lebt, im übertragenen Sinne auch von der Gesellschaft, in der wir leben. Es sind eher verschiedene Arten darauf zu reagieren und darauf zu blicken. Aber nicht eine ganz andere Person.

DG: Der Fokus der Inszenierung ist es ja auch dem Schmerz Raum zu geben, der dieser Frau zugefügt wurde.

CC: Ich glaube, man kann den Kindsmord nicht ignorieren, das ist ein großes Thema, das in vielen Inszenierungen bearbeitet wurde. Aber wir wollen Medea selbst sprechen lassen und die Geschichte, wie du schon sagst, als Parabel begreifen und nicht als reale Tat. Es ist ein Bild von systematischer Gewalt und wie man dieser Gewalt radikal entgegnen kann.

DG: Ciani-Sophia Hoeder schreibt in ihrem Buch «Wut und Böse» über weibliche Wut und dass Rache eine Möglichkeit bietet sich wieder gleichberechtigt gegenüber der Person zu fühlen, die einem Schmerz oder Unrecht zugefügt hat. In dieser Hinsicht kann Medeas Handeln auch als Versuch gelesen werden, sich wieder auf Augenhöhe mit Jason zu stellen. Oder als verzweifelte Suche nach Gleichberechtigung.

CC: Dazu passend fällt mir ein Satz aus unserer Fassung ein: «Ich bin keine Ex. Ich bin eine Göttin im Rachemodus.» Das beschreibt abschließend ganz gut, wie wir diese Figur sehen. ■

Ein wutloses Lexikon

«Wut und Böse»
Von Ciani-Sophia Hoeder

Eine Liste an Wörtern, die ich und viele weitere Frauen [...] bereits hören mussten, sobald wir wütend waren:

hysterisch
anstrengend
unneutral
emotional
sensibel
empfindlich
eine Furie
paranoid
unprofessionell
Zicke
Bitch
Psycho
gestört
kompliziert
Nörglerin
Schlampe
verrückt
schwierig
explosiv
unsachlich
temperamentvoll
exzentrisch
theatralisch
ungefickt
angespannt
übertrieben
aggressiv
unkontrolliert
irrational
toxisch
gruselig
furchteinflößend
aufbrausend
Spießerin
unentspannt
problematisch
cholerisch
unbeherrscht

Doch eigentlich waren wir starke Frauen, die für ihr Recht einstanden.

Tokkata und Fuge für den Fremden

von Julia Kristeva

Fremder: erstickte Wut tief unten in meiner Kehle, schwarzer Engel, der die Transparenz trübt, dunkle, unergründliche Spur.

Der Fremde, Figur des Hasses und des anderen, ist weder das romantische Opfer unserer heimischen Bequemlichkeit noch der Eindringling, der für alle Übel des Gemeinwesens die Verantwortung trägt.

Er ist weder die kommende Offenbarung noch der direkte Gegner, den es auszulöschen gilt, um die Gruppe zu befrieden.

Auf befremdliche Weise ist der Fremde in uns selbst: Er ist die verborgene Seite unserer Identität, der Raum, der unsere Bleibe zunichte macht, die Zeit, in der das Einverständnis und die Sympathie zugrunde gehen. Wenn wir ihn in uns erkennen, verhindern wir, dass wir ihn selbst verabscheuen. Als Symptom, das gerade das «wir» problematisch, vielleicht sogar unmöglich macht, entsteht der Fremde, wenn in mir das Bewusstsein meiner Differenz auftaucht, und er hört auf zu bestehen, wenn wir uns alle als Fremde erkennen, widerspenstig gegen Bindungen und Gemeinschaften.

Ist es möglich, dass der «Fremde», der in den frühen Gesellschaften der «Feind» war, in den modernen Gesellschaften verschwindet? [...] Die immer noch und vielleicht immer wieder utopische Frage stellt sich heute, angesichts einer ökonomischen und politischen Integration des gesamten Planeten, aufs neue: Können wir innerlich, subjektiv mit den anderen, können wir die anderen (er)leben? Ohne Ächtung, aber auch ohne Nivellierung? Der Veränderung der Lage der Fremden, die sich gegenwärtig durchsetzt, nötigt uns, darüber nachzudenken, wie weit wir fähig sind, neue Formen der Andersheit zu akzeptieren. Kein «Code de nationalité» (Gesetzwerk zur französischen Staatsbürgerschaft) kann je

«In deinem Leid und deinen Klagen bist du uns nicht fremd.»

wirksam werden, wenn diese Frage nicht langsam in jedem und für jeden heranreift. Der Fremde, der in den frühesten menschlichen Gruppen der Feind war, den es umzubringen galt, wird im Umkreis bestimmter religiöser und ethischer Konstruktionen – wenn er sie sich zu eigen macht – ein anderer Mensch, kann dann in den Bund der «Weisen», der «Gerechten» oder der «Einheimischen» aufgenommen, eingegliedert werden.

Im Stoizismus, im Judentum, im Christentum und bis zum Humanismus der Aufklärung variieren die Figuren dieser Akzeptanz, die trotz ihrer Mängel und Grenzen ein wichtiges Bollwerk gegen die Fremdenfeindlichkeit bleibt. Der grelle, gewalttätige Charakter, den das Problem des Fremden heute gewinnt, rührt zweifellos von den Krisen jener religiösen und moralischen Konstruktionen her. Ausschlaggebend dabei ist, dass die von unseren Gesellschaften vorgeschlagene Absorption des Fremden sich für das moderne Individuum als unannehmbar erweist; dieses ist nicht nur eifersüchtig auf seine nationale und ethische, sondern auch auf seine wesentlich subjektive, irreduzible Differenz bedacht.

Der Nationalismus, ein Abkömmling der bürgerlichen Revolution, ist das zunächst romantische, dann totalitäre Symptom des 19. und 20. Jahrhunderts geworden. Aber auch wenn der Nationalismus sich universalistische Tendenzen (religiöser oder rationalistischer Herkunft) widersetzt und dazu tendiert, den Fremden einzukreisen, sogar zu verfolgen, so führt er doch nicht minder zu dem partikularistischen und intransigenten Individualismus des modernen Menschen.

Aber vielleicht ist es gerade die Subversion dieses modernen Individualismus, der Moment, in dem der Staatsbürger als Individuum aufhört, sich als einheitlich zu betrachten und zu glorifizieren, und statt dessen seine Inkohärenzen und seine Abgründe, kurz: seine «Fremdheit», entdeckt von wo aus die Frage sich neu stellt: Nicht mehr nach Aufnahme des Fremden in ein System, das ihn auslöscht, sondern nach Zusammenleben dieser Fremden, von denen wir erkennen, dass wir alle es sind.

Die Fremdheit des Fremden nicht zu fixieren, zu verdinglichen suchen. Sie gerade nur berühren, sie streifen, ohne ihr eine endgültige Struktur zu geben. Einfach die beständige Bewegung, die sie kennzeichnet, durch einige der disparaten Gesichter, die sich heute vor unseren Augen zeigen, durch einige ihrer alten, wechselnden, in der Geschichte verstreuten Figuren skizzieren.

Diese Fremdheit auch abschwächen, indem man unaufhörlich darauf zurückkommt – aber immer rascher.
Sich von dem Hass und der Bürde befreien, sie nicht durch Angleichung oder Vergessen fliehen, sondern durch ein harmonisches Wiederaufgreifen der Differenzen, die sie voraussetzt und propagiert.
Tokkaten und Fugen: Bachs Stücke evozieren in meinen Ohren die Bedeutung, von der ich meine, dass es die moderne Bedeutung der Fremdheit ist. Fremdheit, die anerkannt und schmerzlich ist, weil sie aufgenommen, gelindert, verstreut ist, eingeschrieben in ein neues, im Entstehen begriffenes Spiel, ohne Ziel, ohne Schranke, ohne Ende. Fremdheit, gerade nur gestreift – und die sich bereits entfernt.

**«Wir waren Bonnie & Clyde.
Ich war die Magie.
Er war …
der Typ mit dem Segelboot.»**

«Deine Angst hat mich zur Mörderin gemacht.»

Zum Autor

Euripides, der jüngste der drei großen Tragiker Athens (neben Aischylos und Sophokles, Anmerkung der Verfasserin) und der kühne Neuerer auf dem Gebiet der tragischen Dichtung der Griechen, wurde ums Jahr 480 v. Chr., etwa zur Zeit der Schlacht von Salamis, vermutlich als Sohn eines Gutsbesitzers geboren. Der Niedergang der athenischen Macht beschattete sein Denken und Dichten; fast alle seine erhaltenen Dramen wurden während des Peloponnesischen Krieges aufgeführt. Zu diesen äußeren Wirren kam der Zwiespalt auf geistigem Gebiet, hervorgerufen durch die neue Weltanschauung, die sich damals mit der Sophistik und Rhetorik Bahn brach. Euripides bekannte sich zu den neuen Lehren in seinen Stücken und pflegte persönlichen Umgang mit den Meistern der neuen Theorien, mit Protagoras, Prodikos und dem älteren Anaxagoras. Vom öffentlichen Leben hielt er sich bewusst fern. Der Bühne widmete er seine ganze Tätigkeit, nachdem im Jahre 455 v. Chr., ein Jahr nach dem Tode des Aischylos, sein erstes Drama Die Peliaden über die Szene gegangen war. Er wurde fünfmal mit dem ersten Preise ausgezeichnet, was, gemessen am Umfang seines Werkes, wenig ist; - Als Vertreter des Neuen hatte Euripides Feinde, die sogar eine Klage wegen Gottlosigkeit gegen ihn einbrachten. [...] Schließlich folgte Euripides im Jahre 408 v. Chr. der Einladung des makedonischen Königs Archelaos und ging nach Pella. Hier starb er zwei Jahre später, der Sage nach von der wilden «Meute» des Königs zerrissen.

Vagantenbühne

Impressum

Herausgeber: **Vagantenbühne Berlin gGmbH**
Künstlerische Leitung, Geschäftsführung:
Lars Georg Vogel
Redaktion: **Daniela Guse**
Gestaltung: **Kunz und Kunz**

Textnachweise

Wutloses Lexikon. Aus: Hoeder, Ciani-Sophia:
Wut und Böse. München 2021, S. 45ff.
Tokkata und Fuge für den Fremden.
Aus: Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst.
Frankfurt am Main 1990, S. 11ff.
Biografie Euripides:
Euripides: Medea. Tragödie. Ditzingen 1988, S. 61

Bildnachweise

Fotos: Thomas Jauk

Info- und Karten-Telefon:
(030) 313 12 07

Karten online:
vaganten.de oder
info@vaganten.de

Die Theaterkasse ist
Montag–Freitag, 10–15 Uhr,
sowie an **Spieltagen zwei Stunden**
vor **Vorstellungsbeginn geöffnet.**

Vagantenbühne Berlin,
Kantstraße 12A, 10623 Berlin

Zahlungsarten:
Barzahlung und EC-Karte

«Jasons Zukunft hing an meinem Uterus.»

Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt
BERLIN

Medienpartnerschaft
TAGESSPIEGEL

tipBerlin