



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Mit Leidenschaft anfang´s, mit Leidenschaft endet´s.“
Medea- Dramen des 20. Jahrhunderts im Vergleich mit der
Medea des Euripides

Verfasserin

Barbara Höller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Mai 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Ao. Univ. – Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Diese Arbeit widme ich Dietmar, der mich während meines ganzen Studiums begleitet und unterstützt hat.

1. Ausgangspunkt.....	5
1.1 Einleitung.....	5
1.2 Forschungslage.....	7
2. Mythentheorie.....	10
2.1 Mythos vs. Logos: Begriffsbestimmung.....	10
2.2 Literaturwissenschaftliche Mythoskonzeptionen.....	12
2.3 Herkunft, Entstehung und Funktion des Mythos.....	14
2.3.1 Symbolismus, Funktionalismus, Strukturalismus: Mythentheorien im 20. Jahrhundert.....	16
2.4 Das mythische Denken.....	21
2.5 Mythos in der Literatur.....	23
2.5.1 Mythos als Stoff.....	24
2.5.2 Formaler Mythos.....	26
2.6 Aktualisierungspotential und Rezeption.....	29
3. Die antike Tradition.....	32
3.1 Früheste Quellen.....	32
3.2 Euripides´ „Medea“ : Handlungsverlauf.....	33
3.2.1 Der Schicksalsaspekt und die Sphäre des Göttlichen.....	34
3.2.2 Medea: Barbarische Kolcherin unter „zivilisierten“ Hellenen.....	37
3.2.3 Ratio vs. Leidenschaft.....	39
3.2.4 Geschlechterrollen und Subversion.....	43
4. Hans Henny Jahn: <i>Medea</i> (1926).....	45
4.1 Vergleich mit Euripides´ „Medea“.....	45
4.2 Mythosynthese.....	46
4.3 Die Figurenkonstellation.....	48
4.4 Der Motivbereich.....	49
4.4.1 Sexualität und Identität: Der Wunsch nach Ganzheitlichkeit.....	50
4.4.2 Medea und Jason: „Mit Leidenschaft anfing´s, mit Leidenschaft endet´s“.....	53
4.4.3 Fatalismus und menschliche Ohnmacht.....	56
4.4.4 Der Rassenkonflikt bei Jahn: Medea als „Negerin“.....	57
4.4.5 Finale Apokalypse.....	59
5. Jean Anouilh: <i>Medée</i> (1946).....	60
5.1 Vergleich mit Euripides´ „Medea“.....	60
5.2 Intertextuelle Spuren zu Seneca.....	62
5.3 Das „Spiel“ bei Anouilh.....	63
5.4 Die Figurenkonstellation.....	65
5.5 Der Motivbereich.....	66
5.5.1 Resignation vs. Revolte.....	67
5.5.2 Von Anfang und Ende einer Beziehung.....	70
5.5.3 Die Unmöglichkeit der Trennung, die Unfähigkeit zu vergessen.....	71
5.5.4 Ende und Neubeginn.....	72
6. Max Zweig: <i>Medea in Prag</i> (1949).....	73
6.1 Vergleich mit Euripides´ „Medea“ und Handlungsverlauf.....	73
6.2 Die Figurenkonstellation.....	76
6.3 Der Motivbereich.....	77
6.3.1 Die selbst empfundene Fremdheit.....	77
6.3.2 Die Fremdheit in der Gesellschaft.....	78
6.3.3 Die Fremdheit in der Beziehung.....	80
6.3.4 Die Entfremdung der Kinder.....	82
7. Dea Loher: <i>Manhattan Medea</i> (1999).....	83
7.1 Vergleich mit Euripides´ „Medea“ und Handlungsverlauf.....	83
7.2 Mythenreflexion.....	85

7.3 Die Figurenkonstellation.....	87
7.4 Der Motivbereich	89
7.4.1 Fremd in der Neuen Welt	89
7.4.2 Schuld	91
8. Conclusio	95
9. Zusammenfassung.....	96
10. Bibliographie.....	98

1. Ausgangspunkt

1.1 Einleitung

Medea ist wohl eine der bekanntesten Gestalten der griechischen Mythologie.

Als Mörderin des Bruders, der Nebenbuhlerin und der eigenen Kinder, gefürchtete Giftmischerin und Personifikation des Fremden, maßlos leidende und ebenso maßlos handelnde Frauengestalt zwischen Allmacht und Ohnmacht, polarisiert sie bis heute. Den frauenbewegten Kreisen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde sie zur Heroine des Feminismus, in den 80er Jahren fand eine radikale Exkulpation der Medea in der Literatur ihren Niederschlag.

Franca Rame und Dario Fo ließen den Medea- Stoff einfließen in ihr „Schauspiel über die sexuelle Versklavung der Frau“¹, das eine fundamentale Kritik am Patriarchat übt, es folgten eine Bearbeitung des Stoffs durch Ursula Haas mit dem programmatischen Titel *Freispruch für Medea*, und die bislang konsequenteste Apologie der Medea in Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen*. Dass die positive Umdeutung der Medea - Gestalt auch Protest hervorgerufen hat, zeigt sich etwa am Kommentar Horst Albert Glasers, den dieser in der Vorbemerkung zu seiner Studie *Frauenehre- Kindsmord- Emanzipation* abgibt. Die feministische Literaturwissenschaft, deren Bedauern laut Glaser allein Medea, nicht aber ihren Kindern gilt, habe „selbst in der antiken Medea nur eine vom Patriarchalismus geschundene Kreatur“ sehen wollen, und „[w]eil dies so ist, der Autor es aber anders sieht“ gebe er im genannten Werk einen Bericht aus seiner Sicht ab.²

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, vier ausgewählte Adaptionen des Medea- Mythos im 20. Jahrhundert mit der euripideischen Version des Medea- Stoffs in Verbindung zu setzen und zu vergleichen.

Diesem Vergleich liegt die Annahme zugrunde, dass die *Medea* des Euripides bis heute den dominanten Prätext für zeitgenössische Bearbeitungen darstellt und den groben Handlungsrahmen auch für die vier zu analysierenden Werke von Hans Henny Jahn, Jean Anouilh, Max Zweig und Dea Loher vorgegeben hat. Aus diesem Grund wird auf die voreuripideischen Quellen nur in aller Kürze eingegangen. Wo sich ein Vergleich mit anderen Texten der antiken Tradition wie jene von Apollonios von Rhodos, Ovid oder Seneca anbietet, wird in dem Euripides gewidmeten Teil der Arbeit auf das jeweilige Werk verwiesen, aber nicht gesondert eingegangen.

¹ Rame/Fo: *Nur Kinder, Küche, Kirche*

² Glaser: *Frauenehre – Kindsmord – Emanzipation*, S. 8

Im mythen-theoretischen ersten Teil der Arbeit soll eine Begriffsklärung vorgenommen und die wichtigsten theoretischen Ansätze referiert werden. Thematisiert werden Herkunft und Funktion des Mythos sowie Voraussetzungen für dessen Rezeption.

Eingegangen wird daraufhin auf die verschiedenen Ebenen, auf denen Mythisches in der Literatur manifest wird, um im dritten Teil der Arbeit die jeweilige Form der Mythenaneignung durch die Autoren und die Autorin jeweils am konkreten Text nachzuweisen.

Zunächst soll aber im zweiten Teil der Arbeit als Grundlage des späteren Vergleichs mit den gewählten Texten das Medea-Drama des Euripides vorgestellt werden.

Der dritte Teil der Arbeit ist der Analyse der ausgewählten Werke anhand von jeweils relevanten Leitkategorien bzw. Themenkomplexen gewidmet. Es soll gezeigt werden, auf welche Art und Weise der jeweilige Autor/ die jeweilige Autorin das mythische Substrat für sich fruchtbar gemacht hat.

Hingewiesen sei bereits an dieser Stelle darauf, dass die Autoren und die Autorin unterschiedliche Strategien bzw. Herangehensweisen an den mythologischen Stoff verfolgt haben. Während die Werke von Jahn und Anouilh in einem mythischen Raum-Zeit-Gefüge verortet sind, verlegen Zweig und Loher die Handlung ihrer Stücke ins Prag bzw. New York des 20. Jahrhunderts.

Die Auswahl der analysierten Werke ergab sich aus der Intention, eben diese verschiedenartigen Zugänge zur Darstellung zu bringen und sowohl Texte zu behandeln, die sich sehr eng am euripideischen Prätext orientieren - wie jene von Jahn und Anouilh - als auch solche, die sich wie jene von Zweig und Loher weiter von der Vorlage entfernen. Darüber hinaus sollte mit dem Drama Zweigs ein Werk behandelt werden, das in der Forschungsliteratur bislang kaum bis gar nicht Erwähnung gefunden hat.

Zur Zitierweise

Aufgrund der Tatsache, dass die vorliegende Arbeit sich sehr eng an den Primärtexten orientiert, wodurch relativ viele Zitate einfließen, werden die bibliographischen Angaben, die die analysierten Werke betreffen in Kurzform (Angabe der Verse bei Euripides bzw. der Seiten bei Jahn, Anouilh, Zweig und Loher) im Fließtext geführt.

Bibliographische Angaben zur Sekundärliteratur werden in Fußnoten verzeichnet.

1.2 Forschungslage

Die jüngste und produktivste Phase der Rezeption von Medea - Zeugnissen des 20. Jahrhunderts begann im Jahr 2000.

Grundsätzlich ist ein großer Teil der Forschungsliteratur zu Bearbeitungen des Medea - Mythos im 20. Jahrhundert dem Roman *Medea. Stimmen* von Christa Wolf gewidmet. Von den in der vorliegenden Arbeit analysierten Werken ist jenes von Hans Henny Jahnn in der Forschungsliteratur am stärksten rezipiert worden.

Den Beginn dieser genannten letzten Rezeptionsphase markiert eine im Jahr 2000 erschienene Studie von Margherita Rubino und Chiara Degregori, die sich im ersten Teil mit dem Medea- Film Lars von Triers und im zweiten Teil mit dem Roman *Medea. Stimmen* befasst. Im Anhang listet Rubino insgesamt 185 Bearbeitungen des Medea – Stoffs in Literatur, Film und Musik zwischen den Jahren 1900 und 2000 auf. Rubino bietet damit eine wertvolle Orientierungshilfe und ausführlichen Überblick über die Bearbeitungen des Medea - Mythos im 20. Jahrhundert.

2001 erschien die von Ludger Lütkehaus herausgegebene Anthologie *Mythos Medea*, die Textpassagen von Werken aus allen Epochen und Gattungen, von Euripides bis Ljudmila Ulitzkaja versammelt, und damit einen guten Überblick über die heterogenen Textzeugnisse aus 2500 Jahren bietet. Lütkehaus verweist dabei auf rund 300 Bearbeitungen aus Literatur, Bildender Kunst und Musik.

Ebenfalls 2001 erschien ein auf die deutschsprachige Literatur beschränktes Überblickswerk von Christoph Steskal.³ Das Hauptinteresse gilt Texten des 20. Jahrhunderts, Steskal zeichnet aber auch die Rezeption des Medea - Mythos von der Antike bis ins 19. Jahrhundert in groben Zügen nach. Darüber hinaus enthält das Werk einen ausführlichen mythentheoretischen Teil, auf den in der vorliegenden Arbeit immer wieder rekurriert wird. Außerdem liefert Steskal eine überaus umfangreiche Bibliographie. Die Einzeldarstellungen der Werke von Hans Henny Jahnn, Franz Theodor Csokor, Anna Seghers, Marie Luise Kaschnitz, Mattias Braun, Heiner Müller, George Tabori, Ursula Haas, Dagmar Nick und Christa Wolf sind chronologisch geordnet und befassen sich mit dem jeweiligen Werk anhand von jeweils relevanten Themenkomplexen.

Steskal behandelt mit den Texten von Ursula Haas und Dagmar Nick auch zwei Werke, die bislang kaum Beachtung gefunden haben. Max Zweigs Drama *Medea in Prag* findet keine Erwähnung, Dea Lohers Stück *Manhattan Medea*, das erst 1999 erschien, wird ebenfalls nicht genannt.

³ Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*

Glaser präsentiert in seiner ebenfalls 2001 erschienenen Monographie Texte von den frühesten Quellen von Euripides, Seneca und Ovid bis hin zu Bearbeitungen von Klinger und Grillparzer. Was das 20. Jahrhundert anbelangt, so finden lediglich drei Texte Aufnahme in seine Darstellung: jene von Hans Henny Jahnn, Christa Wolf und Heiner Müller. Glasers Werk kann gut Auskunft geben über die frühesten Textzeugen, darüber hinaus auch im Überblick über die literaturgeschichtliche Entwicklung des Medea - Stoffs informieren, da zumindest einige der bekanntesten Adaptionen behandelt werden.

Luserke - Jaqui intendiert mit seiner Arbeit eine Kulturgeschichte der Literatur am Beispiel des Kindsmords zu schreiben, und die Wechselwirkungen zwischen sozialen Fakten und Literatur zu untersuchen. Neben oftmals behandelten Werken von Jahnn, Müller und Wolf sowie weniger bekannten Texten von Staudinger und Loher findet auch Turrinis *Kindsmord* Erwähnung, und damit ein Stück, das keinerlei Anspielungen auf den Medea - Mythos enthält

Marketta Göbel - Uotila beschränkt sich in ihrem Werk auf den Aspekt der Fremdheit, den sie an den Werken von Anouilh, Jahnn und Wolf herausarbeitet.

Analysiert werden verschiedene Formen von Fremdheit, die für die drei genannten Werke jeweils einen der zentralen Deutungsaspekte darstellen.

Besonders informativ ist die 2006 von Inge Stephan vorgelegte Untersuchung, da sie nicht nur auf die am häufigsten rezipierten Werke eingeht, sondern auch Texte vorstellt, die wie etwa jenes von Max Zweig, weniger bekannt sind. Stephan integriert auch Texte, die in der Medea- Rezeption nicht zum Kanon gehören, u.a. auch Werke, die gar nicht als Medea - Zeugnisse gelten oder als solche erkannt wurden, wie etwa jene von Gertrud Kolmar⁴, Ingeborg Bachmann⁵ und Elfriede Jelinek⁶. Auch reicht ihr Dokumentationszeitraum bis ins Jahr 2005.

Stephan geht nicht chronologisch vor, sondern strukturiert ihre Arbeit anhand von Leitthemen. In ihrer Analyse zeigt sie Widersprüchliches an der Figur Medea auf, ohne Ambivalenzen einebnen oder ihr Profil nivellieren zu wollen. Vielmehr versucht sie, die Vielschichtigkeit einzelner Versionen zur Darstellung zu bringen.

Ein besonderes Anliegen der Studie ist es laut Stephan, den Anteil der Autorinnen an der Rezeptionsgeschichte herauszuarbeiten. Das Resultat der Untersuchung ist, dass bis auf wenige Ausnahmen eine nennenswerte Auseinandersetzung erst nach dem 2. Weltkrieg einsetzt, sich nach 1968 intensiviert, und ihren Höhepunkt nach 1989 erreicht, wo es deutlich mehr Medea - Texte von Autorinnen als von Autoren gibt. Stephan berücksichtigt

⁴ Kolmar: *Die jüdische Mutter*

⁵ Bachmann: *Malina*

⁶ Jelinek: *Lust*

auch Werke aus Bildender Kunst und Musik sowie die Medea- Filme von Pasolini, Trier, Dassin und Stöckl.

Kurt Roeskes Studie aus dem Jahr 2007 ist eine der jüngsten Monographien zum Medea-Thema. Roeske geht darin sehr genau auf Euripides' *Medea* ein und führt Beispiele aus der Literatur des 20. Jahrhunderts an. Aufnahme finden die Texte von Jean Anouilh, Mattias Braun, Hans Henny Jahnn, Christa Wolf sowie Neil La Bute, dessen Stück *Medea Redux* als drittes Stück der Trilogie *Bash* aus dem Jahr 1999 eine der letzten literarischen Bearbeitungen des Medea- Stoffs im 20. Jahrhundert darstellt.

So ausführlich Roeske sich Euripides widmet, so wenig umfangreich sind jene Teile des Buches, die zeitgenössische Bearbeitungen behandeln. Im Anhang findet sich bei Roeske ein Register antiker Namen und Begriffe, das zumindest einige der wichtigsten Figuren der griechischen Mythologie und einschlägige griechische Termini verzeichnet.

Eines der letzten Werke zum Medea - Stoff hat in Form eines Sammelbandes Bernhard Zimmermann vorgelegt. Es soll einige Stationen des Ödipus- sowie des Medea - Mythos im Wandel der Zeit dokumentieren. Darin finden sich auch zwei Artikel von Ludger Lütkehaus, die sich zum einen mit dem psychoanalytischen Medea - Komplex, und zum anderen überblicksartig mit einigen Texten aus verschiedenen Epochen beschäftigen.

Im Jahr 2010 schließlich erschienen noch drei Werke von Sabine Eichelmann, Nike Bätzner und Christiane Lutz. In keinem der drei Werke wird auf die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Texte eingegangen. Eichelmann widmet ihr Interesse den bereits vielfach behandelten Texten von Euripides, Klinger, Grillparzer und Wolf, während die in dem von Bätzner herausgegebenen Sammelband vereinten Beiträge einerseits auf ganz spezielle, eng umgrenzte Aspekte in der Literatur eingehen und sich andererseits in mehreren Beiträgen mit Vertonungen der mythologischen Vorlage beschäftigen.

Das Buch von Christiane Lutz geht zurück zu den antiken Textzeugen und beschäftigt sich ausschließlich mit Aspekten des überlieferten Mythos.

2. Mythen­theorie

2.1 Mythos vs. Logos: Begriffsbestimmung

Mythos ist heute Gegenstand ganz unterschiedlicher Denktraditionen, wodurch es dem Begriff, wie oftmals beklagt wird, an Schärfe fehlt. Es gibt keine allgemein verbindliche Definition dessen, was unter Mythos zu verstehen sei.⁷ Einer eindeutigen Definition entzieht sich der Begriff schon deshalb, weil im Laufe der Zeit immer neue Bedeutungsfelder hinzukommen. Auf die Spitze getrieben hat den Versuch einer umfassenden Zusammenstellung von Bedeutungsvarianten Peter Tepe, der in seiner Studie nicht weniger als 68 verschiedene Bedeutungen von „Mythos“ anführt, bei denen es sich allerdings zum größten Teil um alltags­sprachliche Verwendungen des Wortes handelt.⁸ Aber auch in den Wissenschaften selbst herrscht ein Pluralismus der Begriffsdefinitionen. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die Verwendung des Begriffs bei Max Horkheimer und Theodor W. Adorno bzw. Roland Barthes, die diesen im Sinne einer Ideologiekritik verwenden, im Gegensatz zu Konzepten von Claude Lévi-Strauss oder Ernst Cassirer, die den kulturellen Wert von Mythen hervorheben. Eine Definition mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit würde zwangsläufig dazu führen, den Begriff einzugrenzen, einseitig festzulegen und ihn somit von gewissen Implikationen zu befreien. Schon die Formulierung einer möglichst allgemein gefassten „Minimaldefinition“, so Christoph Jamme, sei mit Risiken behaftet.

Den Versuch einer solchen wagt Jamme dennoch, indem er den Mythos an das Ritual rückbindet. Demnach sei der Mythos „der kognitive Teil der kultischen Praxis“⁹.

Die Heterogenität des Gegenstandsbereichs schlägt sich in einer Vielzahl von Konzepten aus unterschiedlichen Disziplinen nieder. Es sind dies vor allem die Ethnologie, die Philosophie, die Psychologie, die Soziologie, die Theologie und die Literaturwissenschaft. Selbst innerhalb der Einzelwissenschaften herrscht oft kein Konsens darüber, was unter „Mythos“ zu verstehen sei, eine interdisziplinäre Diskussion des Gegenstandes gestaltet sich umso schwieriger.¹⁰

Vernant stellt fest, dass der Mythos häufig negativ, nämlich darüber definiert wird, was er *nicht* ist.¹¹ Er verweist damit auf die seit dem 5. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung

⁷ Vgl. Jamme: *Gott an hat ein Gewand*, S.21, auch Barner/Detken/Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythen­theorie Einleitung*, S.10

⁸ Tepe: *Mythos und Literatur*, S.16ff

⁹ Jamme: *Gott an hat ein Gewand*, S. 21

¹⁰ Vgl. Mayer: *Der Mythos, das Eigene und das Fremde*, in: Matuschek/Jamme (Hrsg.): *Die mythologische Differenz*, S.153ff

¹¹ Vernant: *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*, S.188

fortgeschriebene Unterscheidung zwischen Mythos und Logos. Mit dieser Unterscheidung verbunden ist ein polemischer Mythenbegriff, der den Mythos als ein zu überwindendes Stadium kultureller Entwicklung qualifiziert.¹²

Bereits in der sophistischen Aufklärung wurde der Mythos als das Gegenteil des Logos verstanden; eine Unterscheidung, die eindeutig wertend aufzufassen ist. Die Antithese von Mythos, der als unwahre, erfundene Geschichte dem Logos, der sinnerfüllten, vernünftigen Rede, gegenübergestellt wurde, ist erstmals bei Pindar nachweisbar.¹³

Der Logos ist das durch die Ratio in seiner Wahrheit beweisbare Wort, während der Mythos, der nun als „unwahre Erzählung“ galt, bereits seit den Anfängen der antiken griechischen Philosophie mit negativen Konnotationen behaftet ist. Bei Platon, der die Überwindung des Mythos durch den Logos forderte, erreicht der Konflikt zwischen Mythos und Logos bzw. Mythos und Philosophie seinen Höhepunkt.¹⁴

Allerdings stellt sich bei einem Blick auf die Wortgeschichte heraus, dass „Mythos“ ursprünglich dasselbe bedeutete wie „Logos“: nämlich „Wort“ oder „gesprochene Rede“, und die pejorative Bedeutung erst später hinzukam.¹⁵ Die Aufklärung stand dem Mythos programmgemäß ablehnend gegenüber, wobei wir seit Horkheimers und Adornos „Dialektik der Aufklärung“ wissen, dass ihr verabsolutierter Vernunftglaube selbst in Mythologie umschlagen kann: „Wie die Mythen schon Aufklärung vollziehen, so verstrickt Aufklärung mit jedem ihrer Schritte tiefer sich in Mythologie.“¹⁶

Immer noch wirken heute Denkschemata der Aufklärung nach, die den Mythos als ein Primitivstadium der Menschheitsgeschichte ansehen. Gegen die Auffassung des Mythos als „prälogisch“ argumentieren im 20. Jahrhundert u.a. Ernst Cassirer, Claude Lévi - Strauss, Hans Blumenberg und Kurt Hübner, allerdings unter jeweils unterschiedlichen Prämissen. Während Blumenberg an der traditionellen Vorstellung einer teleologischen Entwicklung vom Mythos zum Logos festhält,¹⁷ lehnt Levi- Strauss die Theorie einer Entwicklung vom Mythos zur modernen Wissenschaft ab.¹⁸

Eine ähnliche Sicht auf den Mythos formuliert Jamme: „Der Mythos ist legitim als Gegenmodell, um nach den Defiziten unserer eigenen Rationalität [...] zu fragen. Die Vorstellung vom Mythos als Widerpart des Logos und der Episteme bzw. dessen Vorstufe ist dagegen heute obsolet. Vielmehr muß der Mythos in ältesten Stufen eine frühe Form

¹² Barner/Detken/Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie: Einleitung*, S.12

¹³ Jamme: *Gott an hat ein Gewand*, S. 22 ff

¹⁴ Brisson: *Einführung in die Philosophie des Mythos*, Bd. 1, S.14

¹⁵ Jamme: *Gott an hat ein Gewand*, S.22f

¹⁶ Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S.18

¹⁷ Blumenberg hält an der Vorstellung einer solchen Entwicklung fest, bezeichnet den Mythos selbst jedoch als „hochkarätige Arbeit des Logos“ (Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, S. 18)

¹⁸ Vgl. Jamme: *Einführung in die Philosophie des Mythos*, Bd. 2, S.120

der Rationalität repräsentiert haben [...].“¹⁹ Das mythische Denken ist für Jamme eine bis in die Gegenwart relevante alternative Form der Weltsicht.

„Mythische Erfahrungsformen sind deshalb für das gegenwärtige Denken attraktiv, weil der Mythos einen anderen Typus von Vernunft als das instrumentelle Denken repräsentiert, weil er andere Vorstellungen von Wirklichkeit ermöglicht.“ Als Alternative zum instrumentellen Denken ist er weder vor- noch nachrangig: „Am Mythos konturieren sich Umfang und Grenzen der Vernunft.“²⁰

Auf die Rationalität des Mythos verweist auch Kurt Hübner. Der programmatische Titel Hübners mythentheoretischen Hauptwerks „Die Wahrheit des Mythos“ verweist bereits auf seine Sichtweise auf den Mythos als Träger einer spezifischen Form von „Wahrheit“. Hübner begreift den Mythos als eine der wissenschaftlichen Rationalität ebenbürtige Denk- und Erfahrungsform.²¹

Mythos und Wissenschaft sind demnach unterschiedliche Formen von Erkenntnis und Wirklichkeitsbewältigung ohne jeweils absoluten Wahrheitsanspruch.²²

2.2 Literaturwissenschaftliche Mythoskonzeptionen

Wie bereits angedeutet, ist die Verwendung des Wortes „Mythos“ als Analysevokabel selbst innerdisziplinär nicht unproblematisch.

Allerdings kann mit Mayer festgestellt werden, dass sich hinsichtlich des literaturwissenschaftlichen Gebrauchs des Begriffes gewisse Tendenzen abzeichnen, denen eine vor allem „stoffliche Mythenkonzeption“ zugrunde liegt.²³ Mythen sind demnach „traditionelle Geschichten, die sich dadurch auszeichnen, dass sie immer wieder neu erzählt werden können.“²⁴ Ebenfalls an inhaltlichen Kriterien orientiert sind beispielsweise die Definitionen von Arnold und Detering, sowie Schweikle und Schweikle. Der Mythos wird von Arnold und Detering bestimmt als „[p]rimär mündliche Ursprungserzählung, die das übernatürlich - wunderbare Entstehen und die daraus abgeleitete Beschaffenheit und Bedeutung eines Sachverhalts, einer Person, einer Gemeinschaft, einer Sitte, eines Kultus darstellt.“²⁵

Nach der Definition von Schweikle und Schweikle handelt es sich beim Mythos um

¹⁹ Jamme: *Gott an hat ein Gewand*, S. 11

²⁰ Ebd., S.15 , vgl. auch Poser: *Mythos und Vernunft*

²¹ Hübner: *Die nicht endende Geschichte des Mythischen*, in: Barner/Detken/Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S.258

²² Vgl. Wesche: *Einleitung zu Hübner: Die nicht endende Geschichte des Mythischen*, in: Barner/Detken/Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S.249

²³ Z.B. bei Kobbe: *Mythos und Modernität*

²⁴ Vöhler/Seidensticker/Emmerich: *Zum Begriff der Mythenkorrektur (Einleitung)*, in: Vöhler/Seidensticker (Hrsg.): *Mythenkorrekturen.*, S.2

²⁵ Arnold/Detering (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft, Glossar*, S.679f

„Versuche früher Kulturstufen, Fragen des Ursprungs der Welt (kosmogonische Mythen), ihres Endes (eschatologische Mythen), der Entstehung der Götter (theogonische Mythen), der Menschen (anthropogonische Mythen) und bestimmter Naturphänomene (aitiologische Mythen) in Bildern, durch Personifikationen (Anthropomorphismus) oder mehr oder weniger ausgeschmückte Geschehnisfolgen zu erfassen.“²⁶

Selbst sehr allgemein gefasste Definitionsversuche weichen jedoch teilweise stark voneinander ab. Unterschiede ergeben sich beispielsweise hinsichtlich der Gewichtung von Beständigkeit und Variation in der Tradierung der Geschichten.²⁷ Innerhalb der Literaturwissenschaft gibt es neben primär stofflich orientierten Konzepten auch Ansätze, den Mythos als spezifische Ausdrucks- und Repräsentationsform zu begreifen. Darüber hinaus gibt es Ansätze, die Mythizität von Texten auf der formalen bzw. strukturellen Ebene zu erfassen, wie in Kapitel 2.5.2 ausgeführt wird. Laut Arnold und Detering sind Mythos und Mythologie für die Literaturwissenschaft von mehrfacher Bedeutung: als Stoff- und Motivbereich, als Gegenstand ästhetischer Reflexion sowie als narratologisches Modell.²⁸

Gottwald gliedert die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Mythen, indem er drei Grundtypen mythologischer Literaturgeschichtsschreibung im 20. Jahrhundert unterscheidet: eine stoffgeschichtliche, die vor allem als Rezeptionsgeschichte vorwiegend altgriechischer Mythen betrieben wurde, eine typologische, die sich mit den Strukturbeziehungen zwischen Mythos und Literatur beschäftigte, sowie eine formal-ästhetische, die sich mit dem Fortwirken mythischen Denkens in formalen Eigenschaften von Dichtung befasste.²⁹

Die Heterogenität literaturwissenschaftlicher Mythoskonzeptionen ergibt sich nicht zuletzt aus dem Fehlen einer allgemein anerkannten genuin literaturwissenschaftlichen Mythentheorie.³⁰ Literaturwissenschaftliche Studien, die den Mythos behandeln, greifen daher in der Praxis oftmals auf Theorien aus anderen Disziplinen zurück.³¹

Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Mythen knüpft nicht selten theoretisch an Intertextualitätsdiskussionen und Fragen zur Antikerezeption an³², wenngleich es

²⁶ Schweikle, Günther/Irmgard (Hrsg.), *Metzler Literaturlexikon*, S.316f

²⁷ Vgl. Mayer: *Der Mythos, das Eigene und das Fremde*, in: Matuschek/Jamme (Hrsg.): *Die mythologische Differenz*, S. 152

²⁸ Arnold/Detering (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft, Glossar*, S.680

²⁹ Gottwald: *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur*, S.44ff

³⁰ Vgl. Mayer: *Der Mythos, das Eigene und das Fremde*, in: Matuschek/Jamme (Hrsg.): *Die mythologische Differenz*, S. 153

³¹ Z.B. Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, auch Gottwald: *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur*

³² Vgl. Mayer: *Mythos, das Eigene und das Fremde*, in: Matuschek/Jamme: *Die mythologische Differenz* S.153

Versuche gibt, die Diskussion rund um den Mythos - Begriff anzuregen.³³

Mit Steskal kann festgestellt werden, dass die Relevanz des Gegenstandsbereichs „Mythos“ für die Literaturwissenschaft auf der Annahme beruht, dass dieser poetisch funktionalisierbar sei. „Bei allen argumentatorischen, methodischen und definitorischen Differenzen setzen die meisten Theorien die Anwendbarkeit des Mythos voraus [...]“³⁴

Die „Anwendbarkeit des Mythos“ impliziert jedoch bereits eine Distanz zum Mythos: seine Funktionalisierung setzt die sprachlich - analytische Überwindung des mythischen Denkens voraus. Die allermeisten Mythenadaptionen sind demnach als entmythisierender Akt zu verstehen; sie sind gleichsam kreativ - fiktionale Instrumentalisierungen des Mythos.³⁵ Wo Spuren mythischen Denkens in die Literatur einfließen, wie es auch bei den analysierten Texten der Fall ist, geschieht dies bewusst und ist vom jeweiligen Autor/der jeweiligen Autorin beabsichtigt.

2.3 Herkunft, Entstehung und Funktion des Mythos

Steskal unterscheidet zwischen numinosen Mythostheorien (Mythos als Reaktion auf eine allgegenwärtige göttliche Instanz bzw. metaphysische Macht), tiefenpsychologischen Mythostheorien (Mythos als Ausdruck des Unterbewussten³⁶) und psychologisch-profanen Mythostheorien (Mythos als Reflexion subjektiver Erfahrungen und sozio - kultureller Prozesse). Zudem seien „zivilisations - bzw. rationalitätskritische sowie ideologie- und patriarchatskritische Ansätze zu berücksichtigen“³⁷.

Numinose Mythen-theorien gehen von einer ubiquitären Präsenz des Göttlichen aus. In mythologischen Überlieferungen sehen die Vertreter dieser Theorie eine Reaktion auf die göttliche Durchdringung des gesamten Kosmos. Vor allem in frühgeschichtlicher Zeit sei das Denken und Handeln der Menschen bestimmt gewesen durch die Vorstellung einer göttlichen Macht, und diese habe sich in einem aus diesem Grunde allgemein gültigen Mythenkomplex ausgedrückt.

Die in Mythen enthaltenen Symbole sind der numinosen Mythen-theorie zufolge Ausdruck metaphysischer Wahrheiten.

Die Vertreter dieser Theorie begreifen den Mythos nicht als Ausdruck des längst nicht

³³ Z.B. Tepe: *Mythos und Literatur*

³⁴ Steskal : *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S.32

³⁵ Ebd.,S.35

³⁶ Steskal verwendet die beiden Begriffe des „Unterbewussten“ und des „Unbewussten“ fälschlicherweise synonym

³⁷ Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 18

mehr gültigen Weltbildes eines noch nicht naturwissenschaftlich aufgeklärten Menschen, sondern als eine spezifische Form der Wirklichkeitsaneignung, die bis heute gültig sei. Als Vertreter numinoser Mythentheorien im 20. Jahrhundert nennt Steskal Ulrich v. Willamowitz - Moellendorf, Ludwig Radermacher, Eduard Buess, Raffaele Pettazzoni und Walter F. Otto³⁸. In diesem Zusammenhang ebenfalls zu nennen ist Mircea Eliade, dessen religionsphänomenologische Forschung zu einem großen Teil dem Mythos gewidmet war. Die seiner Forschung zugrunde liegende Annahme ist der prinzipielle Gegensatz zwischen dem Heiligen und dem Profanen, wobei ersteres das wahrhaft „Reale“ darstelle.³⁹

Der Mythos berichtet von der Schöpfung, von einem Ereignis, das „am Anbeginn der Zeit“ stattgefunden hat, und das den Beginn allen „Seins“ und alles „Seienden“ darstellt. Damit steht der Mythos bei Eliade in engem Zusammenhang mit der Ontologie: „Er spricht nur von *Realitäten*, von dem, was sich *real* ereignet, sich voll und ganz manifestiert hat.“⁴⁰

Alles, was die Mythen von der göttlichen Schöpfung aussagen, gehört der Sphäre des Heiligen an und ist aus diesem Grund real. In den, „teils dramatischen Einbrüchen des Heiligen in die profane Welt“ offenbare sich die eigentliche Realität, so Eliade.⁴¹

Die Vertreter **tiefenpsychologischer und psychoanalytischer Mythentheorien** sehen in mythologischen Inhalten Manifestationen von im Unbewussten aller Menschen wirksamen überindividuellen Konstanten, die sich in mythologischen Inhalten konkretisieren. Mythos wird als eine Notwendigkeit angesehen, die für das Individuum wie für das Kollektiv einen entlastenden Reflex auf psychische Bedrängnisse darstellt.⁴²

Von großer Bedeutung für tiefenpsychologische Erklärungsmodelle waren vor allem Freuds psychoanalytisches Ödipus - Modell und seine Abhandlung „Totem und Tabu“, sowie C.G. Jungs Archetypenlehre. Für Freud und Otto Rank sind Mythen der künstlerische Ausdruck der Sublimierung sexueller Komplexe.⁴³ In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat u.a. Joseph Campbell auf Jungs Konzept rekurriert. Er geht wie Jung von überindividuellen psychischen Prädispositionen aus, die sich in bestimmten, wie Campbell annimmt, kultur - und zeitübergreifenden Motiven äußert.⁴⁴ Seine Theorie basiert auf der Annahme, dass es neben „Völkergedanken“, die sich in von Kultur zu Kultur verschiedenen Varianten eines Mythologems⁴⁵ konkretisieren, auch so genannte

³⁸ Ebd. S.19

³⁹ Eliade: *Das Heilige und das Profane*, in: Barner/Detken/Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S.79

⁴⁰ Ebd., S.78

⁴¹ Ebd., S.79

⁴² Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S.19f

⁴³ Vgl. Jamme: *Gott an hat ein Gewand*, S.85

⁴⁴ Campbell: *Schöpferische Mythologie*, in: Barner/Detken/Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S. 173

⁴⁵ Als Mythologem bezeichnet Campbell ein mythenspezifisches Motiv. Als Beispiel nennt er das Mythologem vom

„Elementargedanken“ gibt. Diese sind allen Völkern und allen Zeiten gemeinsam und werden von Campbell in Anlehnung an Jung als „Archetypen“ bezeichnet.⁴⁶

Kritisiert wird die Vorstellung von archetypischen, universellen Symbolen unter anderem von Jean - Pierre Vernant, der darauf verweist, dass Jungs Theorie, und der symbolistische Mythenbegriff als solcher den jeweiligen sozio - kulturellen bzw. historischen Kontext ausblende.⁴⁷

Nach einer dritten, **psychologisch - profanen Mythentheorie** entstehen mythische Vorstellungen weder durch die Erfahrung des Wirkens einer göttlichen Instanz, noch aus im Unbewussten angesiedelten psychischen Prozessen, sondern dienen dem Einzelnen wie dem Kollektiv in Form eines Zeichen- und Symbolsystems als Medium der Wirklichkeitsaneignung, der Gesellschaftsstrukturierung und der Sinnkonstruktion.⁴⁸

Wie Jamme in Anlehnung an Cassirers Mythenverständnis feststellt, entspringt der Mythos aus einer „Aktion des Geistes, eine[r] Bearbeitung und Darstellung der Außenwelt via eines Zeichen- und Symbolsystems“⁴⁹. Für Cassirer ist es die kollektive Erfahrung, die den Mythos prägt. Mythos sei eine Objektivierung der sozialen Erfahrung, nicht der individuellen.⁵⁰

2.3.1 Symbolismus, Funktionalismus, Strukturalismus: Mythentheorien im 20. Jahrhundert

Was Steskal unter dem Begriff psychologisch - profaner Theorien zusammenfasst, kann mit Vernant in drei theoretische Hauptlinien aufgegliedert werden.⁵¹ Grundsätzlich kann die Einteilung in die drei Theorietypen Symbolismus, Funktionalismus und Strukturalismus als stimmig beurteilt, und hier übernommen werden.

Der wichtigste Vertreter der **symbolistischen Theorie** im 20. Jahrhundert ist Ernst Cassirer. Eine wesentliche Grundannahme ist die Auffassung des Mythos als eine vom begrifflichen Denken zu unterscheidende eigenständige Ausdrucksform. Die Mythentheorie Cassirers basiert auf der Annahme, dass alle kulturellen Leistungen - wie

Leben, das den Tod überwindet (Campbell: *Schöpferische Mythologie*, S.172) Ähnlich definiert Kobbe das Mythologem: Es sei die bereits als einzelne mythenspezifische, kleinste konstitutive Einheit eines Mythos. (Kobbe: *Mythos und Modernität*, S. 16) Nicht zu verwechseln ist das „Mythologem“ bei Campbell und Kobbe mit dem „Mythem“ bei Lévi - Strauss

⁴⁶ Ebd., S.172

⁴⁷ Vernant: *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*, S. 222

⁴⁸ Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S.20f

⁴⁹ Jamme: *Einführung in die Philosophie des Mythos*, Bd. 2, S.102

⁵⁰ Cassirer: *Der Mythos des Staates*, in: Barner/Detken/Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S.45

⁵¹ Vernant: *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*, S.218ff

u.a. Sprache, Mythos und Wissenschaft - sich in Symbolen äußern.

In seiner Philosophie der symbolischen Formen entwirft Cassirer eine Kulturphilosophie mit dem Ziel, „die verschiedenen Weisen der menschlichen Erfahrung als Modalitäten bzw. Typen von symbolischer Aktivität zu rekonstruieren“⁵².

Unter symbolischen Formen versteht Cassirer „jede Energie des Geistes [...], durch welche ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird“⁵³.

Das Symbol unterscheidet sich grundlegend vom Zeichen der begrifflichen Sprache. Die Beziehung zwischen einem Zeichen und dem, was es bezeichnet, ist arbiträr. Die Verbindung zwischen Signifikat und Signifikant ist eine völlig willkürliche. Bedeutung erlangt das Zeichen nur in Relation zu anderen Zeichen innerhalb eines Systems.

Das Symbol besitzt im Gegensatz zum Zeichen einen „natürlichen“ Aspekt: es gründet teilweise in dem, was es aussagt. Vernant bezeichnet es deshalb als „tautegorisch“⁵⁴: „Es repräsentiert nicht etwas anderes, sondern setzt und behauptet sich selbst.“⁵⁵ Das Ideal des Zeichens ist Eindeutigkeit, das Symbol hingegen ist stets mehrdeutig, die Polysemie des Symbols ist eine seiner zentralen Eigenschaften. Die Flexibilität des Symbols erlaubt seine Entwicklungsfähigkeit und gleichzeitig sein Weiterleben. Gerade durch diese Fähigkeit der Entwicklung, so Vernant, ist das Symbol in der Lage, das auszudrücken, was sich jeder Begrenzung entzieht: Unendlichkeit und Totalität, oder auch das Göttliche.⁵⁶

Von Cassirer analysierte symbolische Formen sind der Mythos, die Sprache, die Technik, die Wissenschaft, die Religion, die Kunst sowie die Geschichte, die Sitte und das Recht. Der Mythos ist dabei gleichsam der Ursprung aller symbolischen Formen.⁵⁷ Jede symbolische Form, nicht nur die Sprache, generiert Bedeutung, und gleichzeitig ist jede symbolische Form eine bestimmte Formung von Erfahrung.⁵⁸ Symbolische Formen sind „universelle, intersubjektiv gültige Formen oder Grundformen des Verstehens der Welt.“⁵⁹ Im Mythos sieht Cassirer die erste Ausdrucksform der symbolbildenden Kraft, durch welche ein bestimmtes Weltbild sich formt, die Erfahrungswelt eine erste Objektivierung erfährt, und dadurch erst erschlossen werden kann.⁶⁰

Cassirer fragt nach den dem Mythos eigenen Prinzipien der Erfahrung und arbeitet

⁵² Paetzold: *Ernst Cassirer zur Einführung*, S.39

⁵³ Cassirer: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, S.175

⁵⁴ Vernant: *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*, S.220

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.,S. 221

⁵⁷ Paetzold: *Ernst Cassirer zur Einführung*, S.43

⁵⁸ Ebd., S. 41

⁵⁹ Ebd., S.42

⁶⁰ Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen, Teil 2*, S. 39

folgende formale Strukturen heraus: Der Mythos zielt auf die Gestalt der Dinge, er ist „kosmisch dimensioniert“.⁶¹ Ihm liegt ein holistisches Weltbild zugrunde, er richtet sich auf das Ganze des Seins. Dem mythischen Denken inhärent ist das Spiel mit binären Oppositionen: Schein vs. Wirklichkeit, Leben vs. Tod, etc.

Die **Funktionalisten** - Vernant nennt hier als ihren Vertreter ausschließlich Malinowski - kritisierten vor allem die Diskrepanz zwischen der Deutung des Mythos durch die Symbolisten und der tatsächlichen Funktion, die dieser für eine Gesellschaft besitzt. Für den in der Feldforschung tätigen Anthropologen Malinowski ist der Mythos eingebunden in die Ganzheit des sozialen Lebens als eines komplexen Systems von Institutionen, Normen und Werten.

Der funktionalistische Mythosbegriff unterscheidet sich ganz wesentlich vom symbolistischen: Der Mythos ist aus funktionalistischer Perspektive weder Ausdruck einer metaphysischen Wahrheit, noch besitzt er einen theoretischen Gehalt. Er ist eng mit dem Ritus verbunden, und besitzt weit reichende Funktionen für die jeweilige Gesellschaft, in der er praktiziert und weitergegeben wird.

Er sorgt für Zusammenhalt innerhalb der Gruppe, dient als orientierendes Bezugsmodell, indem er gleichzeitig die traditionelle Ordnung und zu ihr gehörigen Institutionen bewahrt und rechtfertigt.

Somit erfüllt der Mythos zwei wesentliche Zwecke für ein Leben innerhalb eines Kollektivs: Zum einen gewährleistet er eine gewisse Regelmäßigkeit und durch diese eine gewisse Stabilität, zum anderen hält er für das Individuum Freiräume bereit, seine Position in der Gesellschaft zu finden und sich gleichzeitig in die herrschenden Normen zu fügen und die sozialen Hierarchien anzuerkennen. Der Medea - Mythos in seinen unterschiedlichen Ausformungen kann in einer funktionalistischen Auffassung zwar kein direktes Handlungsvorbild sein, er kann jedoch als Bezugsrahmen für Verhaltensnormen und Werte gelesen werden, da die Überlieferungen des Mythos im Laufe der Jahrhunderte nicht zuletzt auch eine Überlieferung historischer Frauenbilder ist.⁶² In dieser Funktion ist er auch im 20. Jahrhundert noch dazu prädestiniert, Geschlechterrollen in Frage zu stellen, oder Kritik am Patriarchat zu üben, wie es beispielsweise in Christa Wolfs Medea-Roman der Fall ist.

Eine funktionalistische Auffassung des Mythos vertritt auch Jan Assmann. In seiner Arbeit an der „Erinnerungskultur“ untersucht er die Art und Weise, wie sich Gesellschaften

⁶¹ Ebd., S.53

⁶² Vgl. Luserke- Jaqui: *Medea*, S.7

erinnern, und wie sie sich imaginieren, indem sie sich erinnern. Sein Interesse gilt den verschiedenen Formen von Traditionsbildung, Vergangenheitsbezug, Identität und Imagination.⁶³

Eine zentrale Rolle in seiner Forschung nehmen der Mythos und seine Funktion für das „kulturelle Gedächtnis“ ein.⁶⁴

Dem Mythos kommen bei Assmann zwei scheinbar entgegengesetzte Funktionen zu: Er bezeichnet die eine als „fundierend“ und die zweite als „kontrapräsentisch“.⁶⁵

Erstere legitimiert Gegenwärtiges, indem sie es als „sinnvoll, gottgewollt, notwendig und unabänderlich“ darstellt.⁶⁶

Die zweite Funktion geht von einer Defizienz der Gegenwart aus und zeichnet im Gegensatz dazu das Bild eines „heroischen Zeitalters“ in der Vergangenheit. Diese zweite Funktion macht den Bruch zwischen „einst“ und „jetzt“ deutlich, und hebt am Gegenwärtigen gerade das „Fehlende“ bzw. „Verlorene“ hervor, um es im Vergleich zu einer schöneren oder größeren Vergangenheit zu relativieren.

Es gibt Formen des Erinnerns, die eindeutig einer der beiden Funktionen zugeordnet werden können, andererseits können die beiden Formen auch gemeinsam auftreten. Prinzipiell kann, so Assmann, jeder fundierende Mythos in einen kontrapräsentischen umschlagen.

„Die Charakterisierung *fundierend* und *kontrapräsentisch* kommt daher nicht dem Mythos als solchem zu, sondern vielmehr der selbstbildformenden und handlungsleitenden Bedeutung, die er für eine Gegenwart hat, der orientierenden Kraft, die er für eine Gruppe in einer bestimmten Situation besitzt. Diese Kraft wollen wir *Mythomotorik* nennen.“⁶⁷

Bei Claude Lévi - Strauss wird die **strukturelle Linguistik** zum Ausgangspunkt und paradigmatischen Modell, mit deren Hilfe der Mythos dechiffriert werden soll.

Der Mythos wird als Kommunikationssystem aufgefasst, dessen Strukturen es gilt freizulegen.

Wie in der strukturalen Linguistik, deren Untersuchungsgegenstand weniger eine bestimmte sprachliche Äußerung („parole“), als vielmehr das Sprachsystem („langue“) darstellt, wird in der strukturalen Mythenanalyse nach einem „geistigen Gerüst“⁶⁸, einer

⁶³ Hoheisl: *Einleitung zu Assmann: Mythomotorik der Erinnerung*, in: Barner/Detken/Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S.277

⁶⁴ Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis*

⁶⁵ Assmann: *Mythomotorik und Erinnerung*, in: Barner/Detken/Wesche (Hrsg.) *Texte zur modernen Mythentheorie* S.280

⁶⁶ Eine solche Funktion kommt laut Assmann Homers *Ilias* als Grundlage eines panhellenischen Bewusstseins zu

⁶⁷ Assmann: *Mythomotorik und Erinnerung*, in: Barner/Detken/Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie* S.281

⁶⁸ Vernant: *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*, S. 229

gemeinsamen Struktur gesucht. Dabei werden sowohl die internen Verknüpfungen zwischen den Elementen einer Erzählung berücksichtigt, als auch die Verbindungen, die zwischen einzelnen Versionen eines bestimmten Mythos herausgearbeitet werden können.

Der Mythos arbeitet mit einem komplexen System von Gegensatzpaaren, mit einem Apparat von binären Oppositionen.⁶⁹

Zwischen den einzelnen konstitutiven Elementen der Erzählung, die Lévi - Strauss in Anlehnung an die sprachwissenschaftlichen Termini „Phonem“ und „Morphem“ als „Mytheme“ bezeichnet, wird nach Gegensatz - und Entsprechungsbeziehungen gesucht, die innerhalb der Erzählkette ganz unterschiedlich kombiniert werden können. Die Kombination inhaltlicher Elemente im Mythos untersteht demnach nicht der Notwendigkeit einer linearen Verkettung von Ereignissen, bzw. einer prozessual- kausalen Beziehung, sondern „[e]s scheint, daß die Reihenfolge der Ereignisse [im Mythos] keiner Regel der Logik oder der Kontinuität unterworfen ist“.⁷⁰

Die Zusammenfassung von Mythen, deren Aneinanderreihung also variabel ist, bzw. von *Mythembündeln*, ergibt den Sinn des Mythos.⁷¹ Dieser ist auf zwei Ebenen zu lesen: Auf einer manifesten Erzählebene, die sich unmittelbar im Verlauf der Erzählung erschließt, und auf einer tieferen Ebene, deren versteckter Sinn nicht in dem Maße bewusst ist, wie der erste. Diese Ebene kann analytisch freigelegt werden, indem die zwischen den konstitutiven Elementen liegenden Verbindungen herausgearbeitet werden.⁷²

Saussure verweist auf die doppelte Struktur der Sprache, indem er zwischen dem abstrakten Sprachsystem und einer konkreten sprachlichen Äußerung unterscheidet. Ähnliches gilt laut Lévi - Strauss für den Mythos: „Diese doppelte, zugleich historische und ahistorische Struktur erklärt, dass der Mythos sowohl in das Gebiet des gesprochenen Wortes gehört (und als solcher analysiert werden kann) wie in das der Sprache (in der er formuliert wird) und dabei auf einer dritten Ebene denselben Charakter eines absoluten Objekts hat.“⁷³

Die „dritte Ebene“ ist ebenso sprachlicher Natur, muss aber von den beiden anderen aufgrund ihrer Komplexität unterschieden werden. Die Sprache des Mythos funktioniert auf der genannten dritten Ebene auf sehr hohem Niveau: ihre Eigenschaften liegen *über* dem Niveau einer üblichen sprachlichen Äußerung, sie sind von größerer Komplexität.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, S.228

⁷¹ Ebd., S.232

⁷² Vernant: *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*, S. 230

⁷³ Lévi - Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, S. 230

„Der Mythos ist Sprache, aber Sprache, die auf einem sehr hohen Niveau arbeitet, wo der Sinn [...] sich vom Sprachuntergrund ablöst, auf dem er ursprünglich lag.“⁷⁴

2.4 Das mythische Denken

Die mythische Weltsicht ist laut Arnold und Detering geprägt durch eine „zyklische [...] Zeitvorstellung, die Gewissheit des Wirkens göttlicher, übernatürlicher, schicksalhafter oder dämonischer Mächte und die Überzeugung, daß alles Geschehen sich der planenden Absicht solcher Mächte verdankt.“⁷⁵ Die Charakteristika des mythischen Denkens sollen im Zuge der Analyse der ausgewählten literarischen Texte für das jeweilige Werk in der jeweiligen Ausprägung nachgewiesen werden. An dieser Stelle sollen die Grundzüge des mythischen Denkens umrissen werden.

Wie bereits mit Levi - Strauss festgestellt, können im Mythos die Regeln der Kausalität, bzw. die Notwendigkeit einer linearen Abfolge von Ereignissen außer Kraft gesetzt sein.

Cassirer relativiert die These vom Fehlen kausaler Zusammenhänge im Mythos dahingehend, dem wissenschaftlich - empirischen bzw. analytischen Kausalbegriff einen spezifisch mythologischen Kausalbegriff gegenüberzustellen. Dem mythischen Denken fehlen keineswegs die Kategorien von Ursache und Wirkung, die Form der kausalen Erklärung unterscheidet sich jedoch ebenso wie die beiden einander entgegengesetzten Objektbegriffe.

Im Gegensatz zur analytischen Vorgehensweise, die dem begrifflichen Denken inhärent ist, handelt es sich im Mythos um eine komplexe Vorstellungsweise, die keine Sonderung einzelner Elemente kennt, und die stattdessen die Welt als ein „einziges ungeschiedenes Ganzes“ begreift. Das mythische Denken ist „polysynthetisch“⁷⁶ Es herrscht hier noch keine Dissoziation der einzelnen Elemente untereinander. Während die empirisch-wissenschaftliche Denkform darauf gerichtet ist, „eine eindeutige Beziehung zwischen bestimmten *Ursachen* und *Wirkungen* herzustellen, stehen dem mythischen Denken auch dort, wo es Ursprungsfragen als solche stellt, die *Ursachen* selbst noch in freier Auswahl zu Gebote.“⁷⁷

Im Mythos kann gleichsam die bloße Kontiguität in Kausalität umgewandelt werden. Es ist ein Prinzip der mythischen Kausalität, „daß hier jede Berührung in Raum und Zeit

⁷⁴Ebd., S. 231

⁷⁵Arnold/Detering (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft, Glossar*, S.680

⁷⁶Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen, Teil 2*, S.61

⁷⁷Ebd., S. 62

unmittelbar als Verhältnis von Ursache und Wirkung genommen wird.“⁷⁸

Es existiert im mythischen Denken keine Form der Entwicklung, die zwei zeitlich getrennte Zustände kausal - erklärend miteinander verknüpfen würde. Die zyklische Grundstruktur, die an Mythen zu beobachten ist, hebt die zeitlichen Kategorien von „davor“ und „danach“ auf und bindet sie stattdessen in einen „sympathetisch - magischen Zusammenhang“ ein.⁷⁹ Die Außerkraftsetzung der Kategorie Zeit bindet das mythische Geschehen in eine Totalität ein, die statt eines „Nacheinanders“ ein „Nebeneinander“ erlaubt. „So gehen [...] die Grenzen des *Vor* und *Nach*, des *Früher* und *Später* ineinander über.“⁸⁰

Der mythische Kausalbegriff hängt, wie mit Arnold und Detering festgestellt, mit der Vorstellung vom Wirken übernatürlicher Mächte zusammen. Es zeigt sich, dass im Mythos nicht nur die Kategorie der Entwicklung fehlt, sondern auch jene des Zufalls, da alles Geschehen sich der planenden Absicht metaphysischer Mächte verdankt.⁸¹

Der Mythos kann das Aleatorische als solches nicht fassen, und verlangt nach den Ursachen eines bestimmten Geschehens. Die Erklärung meint er in der Setzung eines Willensaktes durch ein höheres Wesen zu finden. Der individuelle, göttliche Willensakt ist als solcher keiner weiteren Erklärung mehr bedürftig.⁸²

Als ein Charakteristikum, in dem sich die mythische Weltsicht ausdrückt, nennt Cassirer das „Gesetz der Konkreszenz“⁸³. Demnach gibt es im mythischen Denken noch keine Unterscheidung zwischen Idee und Ding, zwischen Schein und Wahrheit, Ganzem und Teil. Der Mythos „ballt was immer er berührt, gleichsam in eine unterschiedslose Einheit zusammen“.⁸⁴ Für Wilhelmy unterscheidet sich das mythische Denken vom analytischen durch die „nicht ausgeprägte Differenz von Teil und Ganzem“⁸⁵.

Auch der Mensch ist in ein allumfassendes Sinngefüge eingebunden, das ihn mit der Außenwelt verbindet. Hübner verweist in diesem Zusammenhang auf die dem Logos entgegen gesetzte spezifische Subjekt- Objekt- Beziehung im Mythos, der Einheit von Ideellem und Materiellem in der mythischen Denkweise im Gegensatz zur Distanz des cartesianisch aufgeklärten Menschen zu der ihn umgebenden Welt:

„Die Wissenschaft beruht auf einem bestimmten Gegenstandsbegriff, der das Materielle vom Ideellen, das Subjekt vom Objekt streng trennt; für den Mythos dagegen hat alles

⁷⁸ Ebd., S.60

⁷⁹ Ebd., S.70

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vgl. Arnold/Detering: *Grundzüge der Literaturwissenschaft, Glossar*, S.680; auch Martinez: *Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie*, in: Martinez (Hrsg.): *Formaler Mythos*, S19

⁸² Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, S.65

⁸³ Ebd., S.83

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Wilhelmy: *Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption*, S.41

seine materielle wie ideelle Seite und Subjekt wie Objekt verbinden sich in einer unauflöslchen Einheit.“⁸⁶

Einen weiteren Aspekt des mythischen Denkens greift Kenneth Duva - Burke auf. In seiner Analyse des „Kampf - Mythos“ widmet er sich der sprachlichen Kategorie Negation, die als solche die Möglichkeit bietet, in Form von Antithesen zu denken. Im Mythos tauchen immer wieder antithetisch aufeinander bezogene Kategorien auf. Einige der von Duva - Burke genannten Binaritäten können auch am Beispiel des Medea - Mythos identifiziert werden: Freude/Schmerz, Liebe/Hass, Leben/Tod etc.

Der Kampf - Mythos, so Duva- Burke, sei ein Mythos der Anfänge, einer Geschichte des bereits in archaischem Zeitalter präsenten Konfliktes zwischen Ordnung und Unordnung, Chaos und Kosmos.⁸⁷

Das Bemerkenswerte an diesen binären Oppositionen ist, dass die Elemente dieser Dichotomie einander implizieren, *gerade* weil sie einander entgegengesetzt sind.

„In sich selbst, als polare Ausdrücke, haben sie keine Abfolge und keine Priorität, sondern implizieren einander einfach.“⁸⁸ Insoweit ist ihre Beziehung „zeitlos“⁸⁹, das heißt, in Totalität übergegangen. Diese Totalität, die der Mythos einschließt, lässt sich in letzter Konsequenz auf ein einziges Gegensatzpaar reduzieren: jenes von Eros und Thanatos.

2.5 Mythos in der Literatur

Tepe unterscheidet drei Typen von mythoshaltiger Literatur: die „Verwendung mythischer Erzählungen oder Elemente aus diesen Erzählungen“, Texte, die „Strukturen mythischen Denkens oder Elemente dieser Denkformen verarbeiten“, sowie Texte, die „Mythostheorien oder Elemente aus ihnen verarbeiten“.⁹⁰ Diese können, müssen aber nicht gemeinsam auftreten. Alle analysierten Texte verarbeiten auf unterschiedliche Weise den Medea - Mythos und damit zumindest Elemente des mythologischen Stoffs.

Wie noch zu zeigen sein wird, fließen zumindest bei Jahn mythische Denkformen in den Text ein. Lohers Text besitzt darüber hinaus eine mythentheoretische bzw. -reflexive Ebene. Tepes Unterscheidung erweist sich insgesamt als äußerst hilfreich für die Analyse

⁸⁶ Hübner: *Die nicht endende Geschichte des Mythischen*, in: Barner/Detken/Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S.256

⁸⁷ Duva - Burke: *Mythos, Dichtung und Philosophie*, in: Barner/Detken/Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S.149

⁸⁸ Ebd., S. 150

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Tepe: *Mythos und Literatur*, S. 80

von mythoshaltiger Literatur. Allerdings muss festgehalten werden, dass die verschiedenen Ebenen, auf denen Mythisches in der Literatur manifest wird, nicht immer klar voneinander zu trennen sind.

In der Kategorie der Wiederholung etwa, die einen elementaren Bestandteil von Mythen darstellt, berühren einander die inhaltliche und die strukturelle Ebene.

Im nun folgenden Abschnitt sollen die Möglichkeiten der Manifestationen von Mythos im literarischen Text auf der inhaltlichen und anschließend auf der formalen bzw. strukturellen Ebene beleuchtet werden.

2.5.1 Mythos als Stoff

Ein erster Versuch den Mythos, bzw. das Verhältnis von Mythos und mythoshaltiger Literatur auf der inhaltlichen Ebene zu erfassen, kann mittels der von Kobbe formulierten Definitionen erfolgen.

Laut Kobbe ist Mythos in der Literatur „greifbar im Verhältnis von mythologischem Stoff und poetischem Stoffbezug“.⁹¹

Im Sinne der Annahme einer rein inhaltlichen Präsenz des Mythos in der literarischen Rezeption konstatiert Kobbe, dass dieser für den Philologen eine „Evidenzrealität [...] nur als Stoff“ besitzt.⁹²

Er gelangt zu der noch allgemeiner gehaltenen Definition des Mythos, als eine „durch ihren Inhalt bestimmte Art der Erzählung“, wobei er zwischen Ursprungs- und Schöpfungsmythen (Theogonien und Kosmogonien), Göttermythen und Heldenmythen unterscheidet.⁹³

Diesen, ausschließlich an inhaltlichen Kriterien ansetzenden Definitionen, stehen Versuche gegenüber, den Mythos auf der strukturellen bzw. formalen Ebene zu untersuchen, bzw. in die Analyse die jeweils geltenden Mythentheorien mit einzubeziehen. Der von Kobbe zunächst scheinbar rein am Inhaltlichen orientierte und möglicherweise missverständliche Versuch einer Minimaldefinition hinsichtlich des Verhältnisses von Mythos und Literatur, erfährt im Laufe seiner Abhandlung eine bedeutende Erweiterung. Auch die explizite oder implizite Mythentheorie, so Kobbe, sei dem „Stoff“ zuzurechnen. Mythentheorie und Mythologie bilden demnach eine „wirkungsgeschichtliche Einheit“.⁹⁴

⁹¹ Kobbe: *Mythos und Modernität*, S.14

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd., S. 18

Jamme stellt fest, dass der Mythos von „bestimmte[n] wiederholbare[n] Ereignisse[n]“ erzählt, die „außerhalb von Zeit und Raum liegen, und ansetzen an bestimmten Knotenpunkten der menschlichen Existenz“.⁹⁵

Damit greift er zentrale Wesenszüge des Mythos auf: die von Lévi- Strauss festgestellte „Dauerstruktur“ des Mythos, die gleichzeitig auf Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges bezogen ist, sowie die Eigenart des Mythos, allgemein menschliche Probleme wie Subsistenz, Selbsterhaltung und Fortzeugung aufzugreifen.

Diese inhaltlichen Parameter lassen jedoch ein hohes Maß an Variationsmöglichkeiten zu. So stellt Lévi - Strauss fest, dass in einem Mythos „alles vorkommen“ kann, wobei „die Reihenfolge der Ereignisse keiner Regel der Logik oder der Kontinuität unterworfen sind.“⁹⁶ Im Mythos scheint die Kausalität außer Kraft gesetzt, indem die Erzählordnung nicht rationalen Ursache - Wirkung Beziehungen gehorcht und die lineare Verkettung verschiedener Handlungselemente eine Umkehrung erfahren kann. Möglich sind nicht nur unterschiedliche Kombinationen einzelner inhaltlicher Elemente, sondern auch scheinbar Widersprüchliches kann integriert werden. Die Umkehrbarkeit inhaltlicher Elemente, wie sie von Levi - Strauss am Beispiel des Ödipus - Mythos exemplifiziert worden war⁹⁷, sieht Frenzel nicht als gegeben an. Für sie ist der Mythos ein „Stoff“, dessen sich der Autor /die Autorin bedient, und als solcher definiert als ein „größeres, aus einem oder mehreren Motivkomplexen erwachsenes stoffliches Gefüge mit festem Handlungsablauf.“⁹⁸ Fasst man die Abfolge von Ereignissen im Mythos nun als stringent oder variabel auf, so lässt sich in jedem Fall mit Lévi - Strauss feststellen, dass hinsichtlich inhaltlicher Details den Variationen keine Grenzen gesetzt sind.

Grundsätzlich ist im Mythos also, was den Inhalt anbelangt, alles möglich, und wesentlich ist dabei nicht, „wie“ erzählt wird, sondern, so Levi - Strauss, ausschließlich, „was“ erzählt wird. „Die Substanz des Mythos besteht weder im Stil noch in der Erzählweise oder Syntax sondern in der *Geschichte*, die erzählt wird. Der Mythos ist „jene Art der Rede, in der der Wert der Formulierung praktisch gegen Null strebt.“⁹⁹

Mythen sind geprägt von Variationsfähigkeit und prinzipieller Unerschöpflichkeit einerseits, und Grundkonstanz andererseits. So stellt Blumenberg fest, dass Mythen „Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit“ sind.¹⁰⁰

⁹⁵Jamme: *Gott an hat ein Gewand*, S. 21

⁹⁶ Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, S.228

⁹⁷ Ebd., S.234ff

⁹⁸ Frenzel: *Stoff-und Motivgeschichte*, S.7

⁹⁹ Lévi - Strauss: *Die Struktur der Mythen*, in: Barner/Detken/Wesche: *Texte zur modernen Mythentheorie*, S.63

¹⁰⁰ Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, S. 40

Der „Kern“ des Mythos widersetzt sich der Abwandlung, während einzelne Elemente einfließen, wegfallen oder transformiert werden können.

„Gerade wegen seiner Elastizität, ja Porosität, der Umstellbarkeit seiner Elemente konnte die Konstanz des Grundmythos zum Phänomen seiner Rezeption werden. Der Mythos ist kein Kontext, sondern ein Rahmen, innerhalb dessen interpoliert werden kann.“¹⁰¹

So nennt Blumenberg als Merkmale des Mythos sowohl die ikonische Konstanz, als auch die Fähigkeit der Fortentwicklung, der Transformation und der Metamorphose.¹⁰²

Bei aller Transformationsfähigkeit bleibt ein Rest von Bestimmtheit hinsichtlich des Kerns des jeweiligen Mythos. Dieser Kern, die kleinste konstitutive Einheit eines Mythos, bezeichnet Kobbe als Mythologem. Dieses ist „bereits als einzelnes mythenspezifisch“, und „die historisch und semantisch resistenteste Einheit des Mythos, dem es entstammt.“¹⁰³

Es kann daher in Analogie zum „Motiv“, wie es Frenzel definiert, gesetzt werden. Es ist dies ein „stoffliches [...] Element, dessen Inhalt knapp und allgemein formuliert werden kann“.¹⁰⁴

Das Verhältnis von Mythologem, Mythologie und Mythen Theorie fasst Kobbe wie folgt zusammen: „Der poetische Stoffbezug ist das Verfahren der poetischen Integration der Mythologeme (mythologischen Motive), der Mythen (Stoffreservoir der Mythologie) und der dem Autor zugänglichen Mythostheorie.“¹⁰⁵ Was von Kobbe zu Beginn als „Stoff“ bezeichnet wurde, ist demnach nicht nur auf mythenspezifische Inhalte begrenzt, sondern impliziert auch theoretische Standpunkte.

Die Rezeption mythologischer Stoffe ist per se eingebunden in zeitgenössische theoretische Diskurse und Implikationen, wobei Kobbe ganz klar davor warnt, den expliziten oder impliziten Mythosbegriff eines Autors/einer Autorin mit dem in seinen Werken *dargestellten* Mythosbegriff als Einheit aufzufassen.¹⁰⁶

2.5.2 Formaler Mythos

Neben primär stofflich - orientierten Konzepten gab und gibt es, wie erwähnt, auch Tendenzen, die Mythizität von Texten auf der strukturellen bzw. formalen Ebene zu

¹⁰¹ Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential*, in: Fuhrmann (Hrsg.): *Terror und Spiel*, S: 51

¹⁰² Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, S. 165, auch: *Wirkungsbegriff und Wirkungspotential*, in : Fuhrmann (Hrsg.): *Terror und Spiel*, S.21

¹⁰³ Kobbe: *Mythos und Modernität*, S.16

¹⁰⁴ Frenzel, *Stoff -und Motivgeschichte*, S.12

¹⁰⁵ Kobbe: *Mythos und Modernität*, S.18

¹⁰⁶ Ebd., S.17

erfassen. Einer Theorie des „formalen Mythos“ widmet sich in jüngerer Zeit u.a. Matias Martinez.¹⁰⁷ Martinez beruft sich dabei auf Clemens Lugowski, dessen Begriff des „mythischen Analogons“ er aufgreift.¹⁰⁸

Ausgehend von der Annahme, dass die „Wirkung von Literatur und Kunst auf kultisch-mythische Ursprünge“¹⁰⁹ zurückzuführen sei, entwickelt Martinez eine Theorie, die das „spezifisch Literarische an literarischen Texten zu erklären“ versucht.¹¹⁰ Martinez skizziert anhand von fünf Leitbegriffen¹¹¹ die „Grundzüge einer Theorie des formalen Mythos“, die von der prinzipiellen „Künstlichkeit“ bzw. „Gemachtheit“ von literarischen Texten ausgeht.¹¹²

In der Hinnahme dieser „Künstlichkeit“ durch den Leser/die Leserin sieht Martinez eine Parallele zu Teilnehmern/Teilnehmerinnen kultischer Handlungen. Es handelt sich hier, so Martinez nicht um inhaltliche, sondern formale Analogien zum Mythos. Der moderne Leser/die moderne Leserin unterliegt - ähnlich dem Teilnehmer/der Teilnehmerin kultischer Praktiken, der/die diese Praktiken mit(er)lebt, ohne sie von außen (objektiv) zu betrachten - der Wirkung struktureller Eigenschaften eines Textes, ohne diese recht zu bemerken, bzw. sie ständig zu reflektieren.¹¹³

Ähnliches konstatiert Vernant für den Mythos: er sei ein „Schema“, auf das sowohl die mündliche Erzählung, als auch die Literatur zurückgreifen.¹¹⁴ Diesem liegt eine gewisse „Logik“ zugrunde, ein „durch die Gesamtheit der Erzählungen implizit übermittelte[s] kategoriales[s] Gerüst“, das trotz der Variabilität der Fabel konstant bleibt. Doch diese „mentale Architektur“ ist umso schwieriger zu fassen, je natürlicher und unmittelbarer sie scheint.¹¹⁵

„Formal - mythisch im Sinne Lugowskis ist ein literarisches Werk [...] nicht, weil es mythologische Stoffe, Göttergeschichten oder Ätiologien enthielte, sondern aufgrund formaler Eigenschaften, deren ästhetische Wirkung Lugowski als Effekt der verdeckten Wirksamkeit mythischer Denkformen ansieht.“¹¹⁶

Ausgehend von mythischen Denkformen ergibt sich ein spezifisches narratologisches

¹⁰⁷ Martinez: *Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie*, in: Martinez (Hrsg.): *Formaler Mythos*

¹⁰⁸ Lugowski: *Die Form der Individualität im Roman*

¹⁰⁹ Martinez: *Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie*, in: Martinez (Hrsg.): *Formaler Mythos*, S.7

¹¹⁰ Ebd., S.11

¹¹¹ Es sind dies „Künstlichkeit“, „Fremdheit“, „mythisches Analogon“, „Zersetzung“ und „Funktionalisierung“. Auf die Kategorien „mythisches Analogon“ und „Fremdheit“ wird hier aufgrund ihrer Relevanz für die Beschreibung der behandelten Texte näher eingegangen.

¹¹² Martinez: *Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie*, in: Martinez (Hrsg.): *Formaler Mythos* S.12

¹¹³ Ebd., S. 13

¹¹⁴ Vernant: *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*, S.207f

¹¹⁵ Vernant: ebd., S.208

¹¹⁶ Martinez.: *Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie*, in: Martinez (Hrsg.): *Formaler Mythos*, S.18

Modell, das als „zentrales Stilphänomen“ das „mythische Analogon“ beinhaltet.¹¹⁷ Dieses drückt sich im konkreten Fall vor allem durch die „Motivation von hinten“ aus. Lugowski zufolge ist die vordergründige Motivation des Geschehens, die auf ein bestimmtes Ende hinausführen soll, nur scheinbar „von vorn motiviert“. Vielmehr wohne narrativen Texten eine verdeckte „Motivation von hinten“ inne. „Die Motivation von hinten ist ein formaler Niederschlag mythischen Kausalitätsdenkens“.¹¹⁸ Dieses zeichnet sich, wie bereits festgestellt, durch Zufallslosigkeit und Entwicklungslosigkeit aus.

In vom „mythischen Analogon“ geprägten erzählenden Texten ist die Orientierung des Handlungsverlaufs am Ergebnismoment entscheidend:

„Der Begriff *Motivation von hinten* ist auf die Entwicklungslosigkeit im mythischen Denken bezogen und bezeichnet jenen *resultatthaften* Erzählstil, der sämtliche Motivierungen, Personencharakterisierungen, Handlungsstrukturierungen vom Ergebnis her aufbaut [...]“¹¹⁹

Unklar bleibt, ob Lugowskis Konzept des „formalen Mythos“ auf alle narrativen Texte anzuwenden ist, oder nur auf jene, in denen die „Motivation von hinten“ eine Rolle spielt.¹²⁰ Diese kann aber zumindest bei einem Teil der analysierten literarischen Texte nachgewiesen werden. Bei Euripides etwa wird bereits zu Beginn des Stückes, in einem Monolog der Amme Medeas suggeriert, dass Medea eine schreckliche Tat vollbringen würde.¹²¹ Ähnlich verhält es sich bei Anouilh der sich eng am Prätext orientiert. Noch deutlicher tritt die „Motivation von hinten“ bei Seneca hervor, indem bereits im Prolog klar wird, dass Medea morden wird.

Aber auch in den beiden anderen genannten Fällen, bei Euripides und Anouilh, wird der Ausgang des Geschehens, zumindest vage, bereits zu Beginn der Stücke antizipiert, und alle Handlung im Stück ist von Anfang an auf dieses Ende hin angelegt.

Ein weiteres von Martinez genanntes Phänomen des „formalen Mythos“ ist dessen „Fremdheit“. Diese ergibt sich aus Elementen literarischer Texte, die, „gemessen am Erklärungsrahmen unserer Alltagswelt und entsprechenden poetologischen Normen, befremdlich, unglaubwürdig oder unmotiviert erscheinen.“¹²² Martinez unterscheidet fünf Typen dieser „Fremdheit“.¹²³ Für die vorliegende Arbeit sind jedoch nur zwei Varianten

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Gottwald: *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur*, S. 120

¹¹⁹ Ebd., S. 122

¹²⁰ Vgl. Arnold/Detering (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft Glossar*, S.679

¹²¹ In diesem Monolog werden die Kinder zwar erwähnt, als mögliche Opfer einer vorhergesehenen Gräueltat durch Medea aber Jason, seine Braut die Königstochter, und ihr Vater Kreon genannt.

¹²² Martinez: *Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie*, in: Martinez (Hrsg.): *Formaler Mythos*, S.14

¹²³ Es sind dies „die widersprüchliche Darstellung desselben Sachverhalts, bzw. das Nebeneinander miteinander unvereinbarer Sachverhalte“, das „Behaupten empirisch unglaubwürdiger Sachverhalte“, die „fehlende Motivation

relevant, nämlich die redundante beziehungsweise widersprüchliche Motivation eines Ereignisses. Die redundante Motivation eines Ereignisses lässt sich auch im Falle der euripideischen Medea nachweisen: Bei Euripides wird der Kindsmord durch drei verschiedene Weisen erklärt: Es sind dies zuallererst das Motiv der Rache, zweitens jenes der Ehre, und zuletzt die (scheinbare) Notwendigkeit.

2.6 Aktualisierungspotential und Rezeption

Die Eigenschaft von Mythen, zentrale Sachverhalte des menschlichen Daseins darzustellen bzw. allgemein menschliche Fragestellungen zu thematisieren, ist wohl einer der Hauptgründe dafür, dass Mythen bis in die heutige Zeit dazu prädestiniert sind, auf wie auch immer geartete Weise literarisch rezipiert zu werden. Im Falle der Adaptionen des Medea - Mythos sind dies u.a. der Konflikt zwischen Eigenem und Fremdem bzw. Selbst - und Fremdbild, zwischen Vernunft und Leidenschaft, Geschlechterrollen und deren Verhältnis zueinander. Die Präsenz des Mythischen in der Literatur reicht von vagen, vereinzelt Allusionen, etwa bei Neil La Bute und Gertrud Kolmar, über konkretere intertextuelle Verweise bis hin zu eng am Prätext orientierten Neubearbeitungen wie jene von Hans Henny Jahnn und Jean Anouilh. Was erhalten bleibt und was nicht, hängt auch im Falle des Medea - Mythos von der überzeitlichen Relevanz ab. Die Tradition, so Blumenberg hat einen „selektiven Effekt [...] auf das menschlich Bedeutsame hin“.¹²⁴ In welcher Art und Weise die Autorinnen und Autoren der ausgewählten Werke den Medea-Mythos verarbeitet haben, soll im dritten Teil der Arbeit untersucht werden.

Zunächst soll jedoch im nun folgenden Abschnitt auf allgemeine Voraussetzungen der Mythenrezeption eingegangen werden.

Fuhrmann verweist in seinem Aufsatz auf ein Phänomen, das sich „offenbar gerade bei der dramatischen Behandlung griechischer Mythen hervortut“, nämlich die Wiederholung, „die unverdrossene Retraktation vielfach benutzter Stoffe“.¹²⁵

Dieses Phänomen, die an den Vorgänger anknüpfende Wiederholung, lässt sich bis zur attischen Tragödie zurückverfolgen, die immer wieder die gleichen mythischen Fabeln auf die Bühne brachte: „Denn [...] das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren“, so Aristoteles in seiner „Poetik“.¹²⁶

eines Ereignisses“, die „inkohärente Motivation eines Ereignisses, sowie die „redundante Motivation eines Ereignisses“. (Martinez: *Formaler Mythos* S. 14, in: Martinez (Hrsg.): *Formaler Mythos*, S. 14.)

¹²⁴ Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in: Fuhrmann (Hrsg.): *Terror und Spiel*, S.35

¹²⁵ Fuhrmann: *Mythos als Wiederholung*, in: Fuhrmann (Hrsg.): *Terror und Spiel*, S.121

¹²⁶ Aristoteles: *Poetik* (4), S. 44

Die aristotelische Theorie der Tragödie gibt vor, wie die vorhandenen Stoffe zu bearbeiten seien: die traditionellen Fabeln dürfen nicht „aufgelöst“ werden, es gelte, entweder „derartiges selbst zu erfinden“, oder die überlieferten Stoffe „wirkungsvoll“ zu verwenden.¹²⁷

Das Verbot, an den überlieferten Fabeln etwas zu verändern, bezieht sich dabei auf den groben Handlungsablauf. Hinsichtlich der Motivation und der Charakterzeichnung räumt Aristoteles dem Tragödiendichter einen gewissen Spielraum ein. Die fortwährende Variation derselben Inhalte ist dabei wohl nicht darauf zurückzuführen, dass es den Tragödiendichtern an Themen mangelte.¹²⁸ Die kontinuierliche Wiederaufnahme der bekannten Stoffe hängt mit deren Eigenschaft zusammen, überzeitliche Gültigkeit zu besitzen. Blumenberg stellt in diesem Zusammenhang fest, dass die „Grundmuster von Mythen [...] ebenso prägnant, so gültig, so verbindlich, so ergreifend [sind] in jedem Sinne, dass sie immer wieder überzeugen, sich immer noch als brauchbarster Stoff für jede Suche nach elementaren Sachverhalten des menschlichen Daseins anbieten“.¹²⁹

Die orientierende Eigenschaft von Mythen ist eine ihrer zentralen Funktionen. Laut Steskal ermögliche der Mythos dem Einzelnen eine „seiner Umwelt angemessene Selbstdefinition [...]“ und fungiere als „Medium der Gesellschaftsstrukturierung“.¹³⁰ Dabei handelt es sich weniger um direkte Handlungsanweisungen, als vielmehr um einen Bezugsrahmen, innerhalb dessen zwischen Tradiertem und Aktuellem mögliche Bedeutungen für die Lebenswirklichkeit des Einzelnen bzw. des Kollektivs ausgehandelt werden.

Ein wichtiges Faktum, das bei der Beschäftigung mit literarischer Rezeption von Mythen besondere Beachtung finden muss, ist die Tatsache, dass uns Mythen nicht unvermittelt zugänglich sind. Vielmehr sind sie nur greifbar als „immer schon in Rezeption übergegangen.“¹³¹ Dies bedeutet, dass „die Rezeption nicht zum Mythos dazukommt und ihn anreichert, sondern Mythos uns in gar keiner anderen Verfassung als der, stets schon im Rezeptionsverfahren befindlich zu sein, überliefert und bekannt ist [...]“.¹³²

Zu diesem Schluss gelangt auch Pfister, der den Mythos als ein „an sich schon [...] intertextuelles Phänomen“ begreift, da seine Urgestalt, wie sie im sozialen Kontext im Ritus und in mündlichen Überlieferungen existierte nur noch aus den Varianten späterer schriftlicher Fassungen rekonstruierbar ist.¹³³ Dadurch, dass ständig neue Versionen

¹²⁷ Ebd., (14) S. 70

¹²⁸ Vgl. Fuhrmann: *Mythos als Wiederholung*, in: Fuhrmann (Hrsg.): *Terror und Spiel*, S.121

¹²⁹ Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, S. 166

¹³⁰ Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 25

¹³¹ Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in: Fuhrmann (Hrsg.) *Terror und Spiel*, S.28

¹³² Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, S.240

¹³³ Pfister: *Zur Systemreferenz*, in: Broich/Pfister: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, S.56

hinzukommen, entstehen laut Pfister mehrere Jahrtausende umfassende „intertextuelle Serien“. Auch ein Rückbezug auf die ältesten Fassungen sei, so Pfister, durch das Korpus der dazwischen liegenden Fassungen gefiltert.¹³⁴

Für Jamme ist der griechische Mythos schon das „Zeugnis einer Brechung, ist schon Auslegung, Reflexion, schon Produkt einer *Arbeit am Mythos*“.¹³⁵

Produktive Mythenrezeption kann, muss sich aber nicht ausschließlich mit überzeitlich gültigen Fragestellungen beschäftigen. Vielmehr können diese mit aktuellen Thematiken verwoben und an die spezifische Lebenswirklichkeit der RezipientInnen angepasst werden. Der Mythos erweist sich in seiner Transposition in zeitgenössische Verhältnisse als äußerst flexibel. Steskal bestimmt ihn als ein „zeitloses und polyvalentes Grundmuster, welches nach individuellen oder zeitgenössisch-kollektiven Bedürfnissen vergegenwärtigt werden kann.“¹³⁶

Auf ähnliche Art und Weise beschreibt Jamme das Aktualisierungspotential von Mythen: „Die Kernfabel des Mythos ist ein zeitloses Muster, in das- situationsgemäß- jeweils gegenwärtige Bedeutungen eingepasst werden können [...]“.¹³⁷

Auch Wunenburger weist auf das Transitorische, die prinzipielle Unabgeschlossenheit von Mythen hin. Der Prozess ständiger Transformation und Umgestaltung garantiert gleichsam das zeitenübergreifende Überleben des Mythos. Wunenburger begreift den Mythos als „offenen Text“, dessen Form und Bedeutung sich unaufhörlich in Bewegung befindet, und bezeichnet ihn als „mythophorisch“, da er, ähnlich dem Bild einer Metapher, ständig zwischen unterschiedlichen Bedeutungen oszilliert.¹³⁸ Bereits Levi-Strauss hatte die Fähigkeit des Mythos zur unbegrenzten Fortentwicklung als einen seiner zentralen Wesenszüge benannt; Wunenburger bezeichnet diese Eigenschaft als „poétique mythique“.¹³⁹

Ausgehend von einem dynamischen Mythenkonzept ergibt sich für die Mythenrezeption zumindest ein wesentliches Paradigma: Anstatt nach *einer*, oder besser, *der* wahren Fassung eines Mythos zu suchen, sollen, so Levi - Strauss, alle Fassungen als gleich bedeutsam angesehen werden. Erst im Vergleich der einzelnen Versionen untereinander lässt sich, gerade durch deren Unterschiedlichkeit, ein Grundmuster oder eine allen Varianten zugrunde liegende Struktur erkennen.

¹³⁴ Ebd., S.57

¹³⁵ Jamme: *Gott an hat ein Gewand*, S.32

¹³⁶ Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S.26

¹³⁷ Jamme: *Gott an hat ein Gewand*, S.30

¹³⁸ Wunenburger: *Mythophorie. Formen und Transformationen des Mythos*, in: Barner/Detken/Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S.292

¹³⁹ Zitiert nach Fischer, Ruth: *Einleitung zu Wunenburger*, in: Barner/Detken/Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S. 288

3. Die antike Tradition

3.1 Früheste Quellen

Die Gestalt der Medea wird bereits im siebten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung in der „Theogonie“ des Hesiod erwähnt. Wie viele antike Bearbeitungen den Medea - Mythos zum Inhalt hatten, weiß man nicht, da viele darunter verschollen sind.

Die Medea - Legende ist Teil der Argonautensage. Es existieren viele, einander auch widersprechende Quellen, die allerdings hinsichtlich der Kernfabel übereinstimmen; diese soll weiter unten kurz umrissen werden. Grundsätzlich ist zu unterscheiden zwischen einer kolchisch- jolkischen und einer korinthischen Traditionslinie. Die beiden Mythenstränge wurden, so Steskal, wahrscheinlich von Euripides erstmals verbunden.¹⁴⁰ Laut Steskal ähneln die Irrfahrten der Argonauten nicht nur jenen, von denen in Homers „Odyssee“ berichtet wird, sondern gehen diesen zeitlich voraus. Die Argonauten- Sage soll zeitlich vor jenem Sagenkreis liegen, der den Stoff für die „Ilias“ und die „Odyssee“ bot. Der Argonautenmythos war zur Zeit Homers bereits so bekannt, dass Jasons Fahrt mit der Argo in dessen „Odyssee“ erwähnt wird. Das älteste vollständig erhaltene Medea- Drama ist jenes des Euripides, das 431 vor unserer Zeitrechnung erstmals aufgeführt wurde. Früher entstandene Dramen von Sophokles und Aischylos sind verloren gegangen. Auf die heterogene voreuripideische Tradition wird an dieser Stelle nicht gesondert eingegangen. Festgehalten sei jedoch, dass es vor der euripideischen Fassung bereits etliche andere Versionen des Medea - Stoffes gab, und der Großteil der Handlungselemente bereits einen festen Mythos bildete, der von der Argonautensage berichtete, und weiters, dass hinsichtlich des Stoffes eine gewisse Entwicklung abzulesen ist. Generell sind an der voreuripideischen Tradition, die die Voraussetzung für Euripides´ Medea bildet, folgende Tendenzen zu beobachten: Die Figur der Medea wird Schritt für Schritt immer negativer dargestellt. Von der heilende Kräfte besitzenden weisen und wohlthätigen Frau - ihr Name bedeutet „die Wissende“- verschiebt sich das Bild hin zur unheimlichen, destruktiv wirkenden Zauberin.¹⁴¹

Sie wird darüber hinaus bereits in den frühesten erhaltenen Zeugnissen vom ursprünglichen Status als Göttin, den sie beispielsweise bei Hesiod inne hat, zur Sterblichen reduziert, gleichzeitig werden aber ihre magischen Fähigkeiten mehr in den Vordergrund gerückt.¹⁴²

¹⁴⁰ Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S.62

¹⁴¹ Vgl. Glaser: *Frauenehre- Kindsmord- Emanzipation*, S. 17f

¹⁴² Steskal : *Jason und Medea in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 69

Die korinthischen Zeugnisse berichten vom – allerdings unbeabsichtigten - Kindermord, der bei Euripides erstmals zur absichtsvollen Tötung der Kinder durch Medea abgeändert wird.¹⁴³ Es darf, so Dihle, als gesichert gelten, dass der Mord an den Kindern zum Zweck der Bestrafung des untreuen Jason eine Erfindung des Euripides ist.¹⁴⁴ Auch für Hohl gibt es keinen Zweifel darüber, dass das Medea - Thema erst seit Euripides unabdingbar mit dem absichtsvollen Kindermord verknüpft ist.¹⁴⁵

Fest steht, dass für nachfolgende Medea- und Argonauten - Dichtungen Euripides´ *Medea* den dominanten Prätext darstellt.¹⁴⁶ Laut Dihle stehen beinahe alle nachfolgenden Versionen mit jener des Euripides in Verbindung, und zwar nicht nur jene, die der euripideischen Vorlage folgen, sondern auch jene, die vom Prätext abweichen: „fast jeder spezifische Zug in ihren Handlungsabläufen“ lässt sich auch als „ausdrücklich verschmähte, stillschweigend übergangene oder als unentdeckt gebliebene Möglichkeit zum Aufbau des euripideischen Dramas in Verbindung setzen.“¹⁴⁷

Mit Lütkehaus gesprochen: „Wer heute *Medea* sagt, sagt immer auch *Euripides*“¹⁴⁸

3.2 Euripides´ „Medea“ : Handlungsverlauf ¹⁴⁹

Jasons Onkel Pelias ist der Herrscher in Jolkos. Er stellt Jason den Thron, der von ihm okkupiert wird, in Aussicht, wenn dieser das Goldene Vlies aus dem „barbarischen“ Kolchis hole. Tatsächlich aber hofft Pelias aufgrund der Gefährlichkeit des Vorhabens auf Jasons Tod. Jason bricht mit den bekanntesten Heroen Griechenlands und einem eigens gebauten Schiff, der „Argo“ nach Kolchis auf.

Medea ist die Tochter des Königs Aetes von Kolchis. Als Jason mit den Argonauten nach Kolchis kommt, um das Goldene Vlies zu holen, erweckt Hera mit Hilfe der Aphrodite in Medea heftige Liebe zu ihm. Aetes verspricht Jason das Goldene Vlies unter der Auflage, unmöglich scheinende Aufgaben zu bestehen. Mit ihren Zauberkünsten verhilft Medea Jason zum Goldenen Vlies und tötet auf der Flucht vor Aetes ihren Bruder, um die

¹⁴³In keiner der voreuripideischen, korinthischen Versionen des Medea- Mythos wird die Tötung der Kinder Medea angelastet, sondern erscheint als Unglücksfall bei Eumelos, und als Racheakt der Korinther bei Parmeniskos, Didymos/Kreophylos . Zur Tendenz der negativen Zeichnung, vgl. z. B. Glaser: *Frauenehre- Kindsmord- Emanzipation* S. 17f

¹⁴⁴ Dihle: *Euripides´ Medea*, S. 7

¹⁴⁵ Hohl : *Das Medea- Dramas von Hans Henny Jahnn*, S.67

¹⁴⁶Vgl. Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S.71

¹⁴⁷Dihle: *Euripides´ Medea*, S. 5

¹⁴⁸ Lütkehaus: *Der Medea- Komplex*, in: Zimmermann (Hrsg.): *Mythische Wiederkehr*, S.128

¹⁴⁹ Die Darstellung des Handlungsverlaufs stützt sich auf Steskals Ausführungen (*Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 62f) und den Artikel zu Medea in Harrauers *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, S.312f

Verfolger aufzuhalten. Als Jason nach Jolkos kommt, will ihm sein Onkel Pelias den Thron nicht übergeben. Medea bringt, wiederum mit Hilfe ihre Zauberkräfte, Pelias Töchter zum Vatemord: Sie führt ihnen die Verjüngung eines alten Widders vor, den sie zerstückelt und mit geheimen Kräutern in einem Kessel kocht, woraufhin ein Lamm dem Kessel entspringt. Dasselbe an ihrem alten Vater zu vollbringen, verspricht sie den Töchtern des Pelias, den diese im Glauben an Medeas Hilfe töten.¹⁵⁰

Nach dem Mord an Pelias fliehen Jason und Medea nach Korinth. Hier setzt die Handlung bei Euripides ein. Frühere Episoden wie der Brudermord oder die Tötung des Pelias erschließen sich bei Euripides aus der Rückschau der Figuren.

In Korinth herrscht König Kreon, der seine Tochter Kreusa mit Jason verheiraten will. Jason willigt ein und verstößt Medea, mit der er zwei Kinder hat. Medea ist zutiefst getroffen, heuchelt aber Verständnis für die Verbindung zwischen Jason und der Königstochter. Sie schmiedet einen Racheplan, der Jason vernichten soll. Der Braut übersendet sie ein kostbares Gewand, das sie von ihrem Großvater Helios erhalten hatte. Als die Braut es anlegt, schlagen Flammen empor, die sie und ihren zur Hilfe herbeieilenden Vater verbrennen.

Um Jason noch härter zu treffen, ringt sie sich zu jener Tat durch, die seit Euripides mit dem Medea - Mythos verbunden wird: Sie tötet die eigenen Kinder und entflieht danach auf einem von Helios gesandten Drachenwagen.

Dieser Handlungsverlauf gilt seit Euripides als maßgebliche Vorlage für fast alle nachfolgenden Bearbeitungen des Medea- Mythos. Dabei bezieht sich die Vorbildfunktion zunächst auf den Inhalt, der von den meisten nachfolgenden Dichtern inklusive des Kindsmords prinzipiell übernommen wurde. Darüber hinaus ist das Medea - Drama ein sowohl für das Werk Euripides´ als auch für nachfolgende Adaptionen ein Exempel für die gelungene Aktualisierung eines Mythos.

3.2.1 Der Schicksalsaspekt und die Sphäre des Göttlichen

Die Medea des Euripides ist laut Steskal eine weitgehend säkularisierte Gestalt ohne göttliche oder magische Eigenschaften, wenngleich sie genealogisch mit Helios in Verbindung gebracht wird, als dessen Enkelin sie sich bezeichnet. Helios ist es auch, der ihr nach der Tötung der Kinder einen fliegenden Drachenwagen schickt, auf dem sie vor ihren Feinden flieht.

¹⁵⁰ Diese Episode liegt vor Einsetzen der Handlung des Dramas, nämlich vor Medeas und Jasons Flucht nach Korinth. Sie wird aber von der Amme im Eingangsmonolog erwähnt.

Es existieren von dieser Episode zwei verschiedene Versionen: in der einen wird von der Verjüngung eines alten Widders berichtet, in der anderen ist es Jasons alter Vater, der durch Medeas Zauberei verjüngt wird.

Den Verzicht auf übermenschliche Attribute in der Darstellung Medeas deutet Steskal als Entmythisierung des Mythos durch Euripides zu Gunsten einer weitgehend realistischen und psychologischen Darstellungsweise.¹⁵¹

Es muss aber festgehalten werden, dass Medea bei Euripides sehr wohl über magische Fähigkeiten verfügt, die es ihr beispielsweise ermöglichen, dem kinderlosen Ägeus Potenz zu versprechen. Die Töchter des Pelias bringt Medea, wie bereits ausgeführt, durch ihre Zauberkräfte zum Vaternord. Die Sphäre des Göttlichen bzw. der Schicksalsaspekt spielt wie in anderen euripideischen Dramen¹⁵² auch in *Medea* eine Rolle: mehrmals ruft Medea die Götter zu Hilfe, und mehrmals wird das Fatum als Erklärung des Unvermeidbaren herangezogen. Kovacs hebt die Präsenz des Göttlichen im Stück besonders hervor, erklärt aber gleichzeitig, dass dieser Aspekt von der Forschung kaum bis gar nicht beachtet wurde.¹⁵³ Für ihn bildet das Göttliche quasi den Hintergrund des Geschehens: „[...] the numerous references to the gods by Medea, the nurse, the messenger, the chorus, and Jason are intended to suggest to the audience a theological background to the action.“¹⁵⁴ Was Jason an Unglück geschieht, passiert laut Kovacs durch den Willen Zeus', der ihn für seine Untreue bestraft. Nach seiner Lesart der euripideischen „Medea“ ist der Schicksalsaspekt von großer Bedeutung. „The plot, the characters, the dianoina, all draw our attention to the radical insecurity of human life, the opaqueness of the future, and the impotence of human reason and human contrivance to control circumstance [...]“¹⁵⁵ Die Verbindung zwischen dem Wirken der Götter und dem Handeln der Menschen wird in der jeweiligen Ausgestaltung des Medea - Mythos unterschiedlich gewichtet. Gibt es bei Euripides relativ wenige Hinweise auf die Verflechtung göttlichen und menschlichen Handelns, so wird diese bei seinem Nachfolger Apollonios von Rhodos sehr stark herausgearbeitet. Mit Glaser kann festgestellt werden, dass in den „Argonautika“ fast jede Regung Medeas und jedes Handeln Jasons von den Göttern erwirkt wird. Somit ist alles Geschehen prädestiniert, alles was sich ereignet, vom Schicksal vorgesehen. Bei Apollonios geschieht gleichsam nichts aus freiem Willen der Personen. „Aus dem extremen Fatalismus, [...] folgt letzten Endes die Verantwortungslosigkeit der Personen für ihre Taten.“¹⁵⁶ Obwohl im Vergleich dazu in Euripides' Drama der Schicksalsaspekt nicht so stark betont wird, wird das Geschehen mit dem Wirken der Götter in Verbindung

¹⁵¹ Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S.96

¹⁵² So z. B. in: Die Bakchen

¹⁵³ Laut Kovacs existierte bis zum Erscheinen seines Artikels im Jahr 1993 kein einziger, der sich ausschließlich mit diesem Thema befasste (Kovacs: *Zeus in Euripides' "Medea"*, S 45)

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd., S.68

¹⁵⁶ Glaser: *Frauenhäre- Kindsmord- Emanzipation*, S.45 f

gebracht und teilweise durch dieses erklärt. Wenn die Amme im Eingangsmonolog die Vorgeschichte Jasons und Medeas beginnend mit der Fahrt der Argonauten anspricht, entsteht für den Leser/die Leserin der Eindruck, dass hier suggeriert werden soll, dass das gemeinsame Schicksal bereits von Anfang an besiegelt war.¹⁵⁷ Für die Liebe Medeas zu Jason, indirekt aber auch für die Gräueltaten, die Medea beging, um Jason zu helfen, wird von ihm als Erklärung der Liebesgott genannt, der Medea „zwang/ Mit seinen Pfeilen, [ihn] zu retten aus der Not.“ (523-24). Nicht Medeas Verdienst sei seine Rettung gewesen, sondern „Kypris war allein von Göttern und /Von Menschen [seine] Retterin auf [seiner] Fahrt“. (520-21)

Freilich fällt es ihm an anderer Stelle leicht, Medea als einzig Schuldige am Verrat des Vaters und dem Mord an Pelias anzuprangern, die sie gleichsam zu seiner Rettung geopfert hatte. Die Frage der Schuld wird von Euripides nicht klar beantwortet. Einerseits sind es die Götter bzw. Göttinnen, die Medea zu ihren Taten „zwangen“, andererseits wird von Jason alles, was zu seiner Rettung an Gräueltaten verübt wurde, einzig und allein Medea angelastet. Jetzt ist Medea, die ihren Vater verraten hatte, selbst Opfer des Verrats durch Jason geworden. Sie wendet sich angesichts des von Jason gebrochenen Eides an die Götter.

Zu Beginn ruft sie Themis und Artemis an, die göttliche Personifikation des Rechts, der es oblag, Meineide zu bestrafen, und jene Tochter des Zeus, die sich von Männern fernhielt, und jeden strafte, der ihr zu nahe kam.¹⁵⁸ Auch Zeus ruft sie zu Hilfe, der „als Hüter der Eide den Sterblichen gilt“. (172)

Vom Chor der Frauen wird die wilde Rachelust Medeas, nachdem sie den Plan gefasst hat, die Kinder zu töten, mit Erinnys, der Rachegöttin, in Verbindung gebracht. Ihr kommt die Aufgabe zu, jeden Verstoß gegen das (ungeschriebene) Sittengesetz wie Mord, Meineid und Verletzung der Gastfreundschaft, zu bestrafen.

Besondere Bedeutung kommt Hekate zu, jener Göttin, die Medea am meisten verehrt und die „zur Helferin [sie sich] erkor“. (399) An sie wendet sich Medea während sie einen ersten Racheplan ersinnt, der noch nicht den Tod der Kinder vorsieht. (366-410). Interessant dabei ist, dass Hekate nicht nur, wie beispielsweise Inge Stephan anmerkt, die Herrin des Zauberwesens und der Hexerei bzw. eine Unterweltgöttin ist¹⁵⁹, sondern, etwa

¹⁵⁷Vgl. Musurillo: *Euripides Medea*, S. 53

¹⁵⁸Artemis ist in der antiken Mythologie eine ambivalente Figur. Die wichtigsten Komponenten, die ihr Wesen bestimmen, sind die lebensspendenden und zugleich vernichtenden Kräfte der Natur. Sie kann daher mit Medea in Verbindung gesetzt werden, die ihren Söhnen sowohl das Leben gibt, als auch das Leben nimmt. Von besonderer Bedeutung ist die Nymphe Artemis für schwangere Frauen: für sie ist sie zugleich Bedrohung (Frauen, die bei der Geburt starben galten als Opfer der Artemis), als auch Hilfe: am Höhepunkt der Wehen kommt sie, das Kind ans Licht zu bringen, dessen Aufwachsen sie behütet.

¹⁵⁹Stephan: *Medea*, S. 28

bei Hesiod, als allseits verehrte Schützerin des Nachwuchses, deren Macht sich über alle Weltbereiche erstreckt, galt. Am Ende des Stückes wird noch einmal eine Göttin eingeführt: Nach dem Tod der Kinder will Medea ihre Leichen im Heiligtum der Hera bestatten. Diese gilt einerseits als Schützerin des Jason in der Argonautensage, andererseits aber auch als Schützerin der Ehe, bzw. der Frauen. In einer weiteren Funktion galt sie auch als Göttin, die über das Heranwachsen der Kinder wachte.

Die ans Ende gestellte Chorsentenz verweist noch ein letztes Mal auf das destruktive Wirken der Götter, die den Menschen „Unerwartetes“ (1391) senden.

Steskal schlägt für den Schluss des Dramas eine Lesart vor, die Jasons Unglück als Bestrafung wegen des Meineids durch Zeus erklärt. Der Tod Kreons wäre erklärbar durch das von ihm verletzte Gastrecht gegenüber Medea. Auch die bereits von Aristoteles als unlogisch kritisierten Handlungselemente, wie das plötzliche Auftauchen Ägeus´, wären erklärbar, wenn man Medea als die von den Göttern gesandte Rächlerin, und Ägeus als Unterstützung der Nemesis interpretiert.¹⁶⁰

3.2.2 Medea: Barbarische Kolcherin unter „zivilisierten“ Hellenen

Ein von Euripides besonders stark herausgearbeiteter Dualismus ist jener von Eigenem und Fremdem. Bereits im Eingangsmonolog der Amme wird, wie später vom Chor, die Heimatlosigkeit Medeas angesprochen: „Denn der Heimat beraubt zu sein/ Nenn ich der Übel größtes.“ (637- 638) Medea ist in Korinth eine Fremde, und der Fremdling muss sich „fügen in des Landes Art“. (225) Der Konflikt zwischen griechischer Kultur, repräsentiert durch Jason und Kreon, und kolchischer Barbarei, personifiziert durch Medea, ist eines der zentralen Motive des Dramas.

Für Schmal haben Frauen und Barbararen eine grundlegende Gemeinsamkeit: sie sind in der patriarchalen griechischen Kultur das „Andere“.¹⁶¹ Medea ist somit gleichsam das „potenzierte Andere“, wenn man von der Perspektive Jasons als männlichem Hellenen ausgeht - sie ist Barbarin und eine Frau. Oberflächlich betrachtet scheint es, als würde Euripides Medeas Gräueltaten vollends durch ihr Barbarentum erklären, und nahe legen, dass nur eine Barbarin in der Lage wäre, die eigenen Kinder zu töten. So formuliert es auch Jason: „Kein Weib in Hellas hätte dies jemals vermocht.“ (1313) Dies trifft jedoch nur bedingt zu, etwa wenn man den Brudermord ähnlich schwer gewichtet wie die Tötung der

¹⁶⁰ Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 97

¹⁶¹ Schmal: *Frauen und Barbaren bei Euripides*, S. 87

Kinder.

Bis auf den Kindermord hatte Jason alle Taten Medeas gebilligt, da sie seinem Wohl zuträglich waren. Es sind dies der Verrat am Vater, der indirekte Mord an Pelias und schließlich der Brudermord.

Bei Euripides ist Jason als Vertreter des Hellenentums im Vergleich zur Barbarin Medea keineswegs ein eindeutig positiv gezeichneter Charakter.¹⁶² Seine Abenteuer konnte er nur mit Hilfe Medeas bestehen, die er angesichts der sich ihm bietenden Möglichkeit des sozialen Aufstiegs durch die Verheiratung mit Kreons Tochter verlässt. Seine geheuchelte Fürsorge für Medea und seine beiden Söhne kann nicht seinen Opportunismus verhehlen. Die Hilfe, die er von Medea erfahren hat, sei ein geringerer Verdienst als jener, den er an ihr geleistet habe, indem er sie aus Kolchis nach Korinth brachte, so Jason.

Nun aber hast du Größres als du mir gewährt,
Von mir empfangen, wie ich dir beweisen will.
Vorerst, in Hellas wohnst du statt im traurigen
Barbarenlande, lernstest Recht und Sitte hier
Und dem Gesetz gehorchen, nicht der rohen Kraft
(527-531)

Jason, der seine Verdienste um Medea höher schätzt als die ihren, vergisst dabei, dass Medea in Kolchis als Königstochter Privilegien genossen hatte, die ihr in Korinth, in das sie als Flüchtling kam, versagt blieben. Teilweise kann die Unbeugsamkeit Medeas durch ihre edle Abstammung und die damit verbundene Weigerung, sich zu fügen, bedingt sein.

Auch spricht die Treue und Loyalität Medeas Jason gegenüber dafür, dass auch in Kolchis ein gewisses Ethos herrschte. Sie sei „treu dem Jason überall zur Seite stets“ (13) gewesen, so die Amme in ihrem Eingangsmonolog. Ihren ausgeprägten Gerechtigkeitssinn, mit dem sie Jason nach seinem Eidbruch gegenübertritt, kennt auch die Amme: „Denn ihr Gemüt ist heftig, Unrecht wird es nicht/Ertragen“ (38/39) Medea selbst sei [f]urchtbar den Feinden und den Freunden wohl gesinnt./ Denn solcher Menschen Leben krönt der höchste Ruhm.“ (794- 795) Immer wieder spricht Medea die Ehre, bzw. den Verlust derselben durch den Verrat Jasons an. Es scheint, als sei die Ehre das höchste zu verteidigende Gut, deren Verlust schwerer wiegt, als der Verlust der Kinder. Spott und Häme kann die stolze Medea nicht ertragen, „[r]uhmvoll“ will sie ihre Feinde besiegen. (750) Gerade ihr Stolz und ihr unbeugsames Wesen sind es, die ihr von ihrer Umwelt vorgeworfen werden.

Im Vergleich zu Medea scheinen die Repräsentanten des Hellenentums farblos und schwach. Kreon, der anfangs entschlossen und herrisch auftritt, wenn er über Medea und

¹⁶² Vgl. Glaser: *Frauenehre- Kindsmord- Emanzipation*, S.20

ihre Söhne die Verbannung ausspricht, lässt sich nur zu leicht überreden, ihr die Frist von einem Tag einzuräumen, obwohl er Schlimmes ahnt. Seine Befürchtung, Medea könne seiner Tochter „unheilbares Leid“ antun (286) hindert ihn nicht daran, Medeas Wunsch nachzukommen, spricht sie doch sanft und zeigt sich unterwürfig. Im Dialog zwischen Medea, die rhetorisch geschickt argumentiert, und Kreon, wird die Überlegenheit Medeas deutlich. Medea selbst spricht ihre Überlegenheit dem gemeinen Volk Korinths gegenüber an. Diese habe zu Anfeindungen und letztlich zu ihrem schlechten Ruf geführt, der sie schon oft „in große Not gebracht“ habe. (296) Es ist also ihr Barbarentum einerseits, und ihre Überlegenheit andererseits, die sie zur Außenseiterin machen. Aufgrund ihrer Überlegenheit hatte Medea einige Schmähungen ertragen müssen: „Denn weil ich klug bin feinden mich die einen an/ Den andern bin ich lässig und nur wenig klug“. (306-307) Im Dialog mit Kreon heuchelt sie Verständnis für die Verbindung zwischen Jason und Kreons Tochter, und gibt vor, nicht gegen einen Herrscher sündigen zu wollen. (309-310) Dadurch, dass Kreon die sofortige Verbannung verwirft, gibt er Medea die Möglichkeit der Ausführung ihres Plans und trägt indirekt mit Schuld dafür, dass Medea diesen zu vollenden in der Lage ist.

Für das hellenische Publikum zu Zeiten Euripides´ erfüllte der Fremdheitsaspekt im Medea - Mythos eine wichtige Funktion: Die Tatsache, dass Medea eine Barbarin ist erlaubte es den griechischen RezipientInnen eine Distanzierung bzw. Abgrenzung gegenüber der mythologischen Gestalt vorzunehmen.

Diese Abgrenzung erfüllt darüber hinaus eine selbstbildformende Funktion: Mit der wahrgenommenen Fremdheit des Anderen eng in Verbindung steht die Frage nach der eigenen Identität. Mit Marketta Göbel-Uotila kann festgestellt werden, dass die Identität sich erst an der Alterität konturiert. Identität ist ihrem Verständnis nach ein Konstrukt, das Ausdruck ist des „tiefliegende[n] menschliche[n] Bedürfnis[ses] durch Identifizierung und Kategorisierung die jeweilige Umwelt zu strukturieren“.¹⁶³ Dieser Akt ist zugleich ordnungsstiftend als auch reduktionistisch, so Göbel- Uotila, im Akt der Kategorisierung werden alle anderen potentiellen Zuordnungen ausgeblendet.

3.2.3 Ratio vs. Leidenschaft

Ein weiterer bei Euripides thematisierter Antagonismus ist jener von Vernunft und Leidenschaft.

¹⁶³ Göbel- Uotila: *Medea*, S.45

Wiederum wäre hier eine eindeutige Rollenzuschreibung im Sinne einer ausschließlich irrational agierenden und von ungezügelter Leidenschaft getriebenen Medea, und ihrem (zweck)- rationalen Widerpart Jason zu kurz gegriffen.

Mit Steskal kann festgestellt werden, dass Euripides von den ihm nachfolgenden Dichtern in diesem Punkt oft zu einseitig verstanden wurde.¹⁶⁴ Diese hoben gerne Medeas Leidenschaft hervor, und vernachlässigten dabei die rationalen Hintergründe ihrer Handlungen. Damit in Verbindung stehen eine Dämonisierung der Medea - Figur und die Hervorhebung ihrer magischen Kräfte. Während bei Euripides Medeas übermenschliche Fähigkeiten eher eine untergeordnete Rolle spielen, werden diese von seinen Nachfolgern stärker in den Vordergrund gerückt. Die Gestaltung der Charaktere ist bei Euripides nicht so eindimensional wie in späteren Bearbeitungen, beispielsweise bei Seneca. Senecas Medea unterscheidet sich bezüglich der Charakterisierung der Hauptfigur deutlich von jener des Euripides. Zusammenfassend kann mit Luserke- Jaqui festgestellt werden, dass die Figur der Medea bei Seneca „malefiziert“, „mythisiert“, und ihr psychologisches Profil nivelliert wird, indem sie auf eine Figur, erfüllt von destruktiver Leidenschaft, reduziert wird.¹⁶⁵ Bei Seneca erscheint Medea von Beginn an als blindwütiges Scheusal, unkontrollierbar sind „ira“ und „furor“. Sie wird damit im Sinne der stoischen Affektlehre zum Objekt psychologischer bzw. philosophischer Veranschaulichung. An ihr wird gleichsam die Verderblichkeit der Leidenschaften veranschaulicht, wenn diese der Kontrolle durch die Vernunft entglitten sind.¹⁶⁶ Der von Grund auf negativ gezeichneten Figur der Medea steht bei Seneca ein eindeutig positiv charakterisierter Jason gegenüber, der im Gegensatz zum Jason des Euripides als treu sorgender Vater auftritt, der gegen seinen Willen die Verbindung mit Kreusa eingehen muss.

Auch in den „Heroides“ des Ovid ist Medea eine leidenschaftliche Frau, die zwar als Zauberkundige „wilde Feuerbrände mit klugen Zaubermitteln vertrieb“ (166), ihre eigene Leidenschaft aber nicht zu mäßigen in der Lage ist, sondern im „Liebeswahn“ (195) sich verzehrt. Medea spricht hier explizit von Liebe, und unterscheidet sich damit grundlegend von der Medea des Euripides, die für den treulosen Jason nur noch Hass empfinden kann. Auch bittet Medea in ihrem fiktiven Brief Jason um dessen Rückkehr. Bei Euripides wird Medea indirekt, im rekapitulierenden Eingangsmonolog der Amme, als maßlos leidende und gedemütigte, weil von Jason verlassene Frau charakterisiert. In ihrer Verzweiflung wirkt sie für die Amme bedrohlich, sie brüte, so die Amme, „über etwas Gräßlichem“. (37) Bereits in den einleitenden Worten der Amme wird Medea, wie auch an

¹⁶⁴ Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhundert*, S. 72

¹⁶⁵ Luserke- Jaqui: *Medea*, S.70

¹⁶⁶ Vgl. Steskal : *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S.76

anderer Stelle, mit Naturmetaphern beschrieben: „wie der Fels, die wogende Meerflut“ sei ihr Sinn, den kein freundliches Wort erreichen kann. (28-29) Sie ruft die Götter an angesichts des Unrechts, das ihr durch Jasons Eidbruch widerfahren ist.

„Für Jason heiß in wilder Liebesglut entbrannt“ (8) hatte sie zu seiner Rettung jene Taten verübt, die ihr später gerade von ihm angelastet werden sollten und war mit ihm nach Korinth geflohen. Nun bereut Medea ihr Handeln, durch das sie heimatlos geworden war. Die bedingungslose Hingabe Medeas, die „[r]asend vor Sehnsucht und Lieb“ (428) mit Jason geflohen war, verwandelte sich angesichts seines Verrat in absoluten Hass, der sie verschiedenste tödliche Szenarien imaginieren lässt. In ihren ersten Worten wünscht sie sich allerdings für sich selbst den Tod.

Doch bald sinnt sie nach Rache, die jene treffen sollte, von denen sie Unrecht erfahren hatte: Jason, Kreon und dessen Tochter. Die Amme weiß, dass der Groll Medeas nicht durch „maßvolle Rache“ (174) besänftigt werden könne, auch hatte sie bereits eine unbestimmte Befürchtung in Bezug auf die beiden Kinder geäußert.

Der rationale Aspekt an Medeas Handlungen zeigt sich in einigen Schlüsselszenen.

In den Dialogen mit Kreon, Ägeus und Jason erscheint Medea als vernünftig argumentierende, keinesfalls unzurechnungsfähige Gesprächspartnerin, wenn sie ihre Worte nach dem Kalkül ihrer späteren Rache ausrichtet.¹⁶⁷ Im Zwiegespräch mit Kreon zeigt sie sich ihm scheinbar wohlgesinnt und keineswegs hasserfüllt. Sie wolle schweigen, „untertan dem Stärkeren“, (317) wenn sie nur bleiben dürfe. Die „Stärkere“ der beiden ist allerdings eindeutig Medea, deren vernünftige Worte Kreon zur Abkehr von seinem ursprünglichen Plan bewegen. Es scheint einsichtig, wenn sie ihn um einen Aufschub der Verbannung bittet, um alles Nötige in die Wege zu leiten. Kreon unterschätzt Medea einerseits, indem er glaubt, sie könne an einem Tag nicht das „Arge“ (358) tun, das er von ihr fürchtet, andererseits handelt er bewusst im Wissen, dass er fehle.

Nach dem Dialog mit Kreon, der in seiner „Torheit“ (373) Medeas List nicht erkannt hatte, steht fest, dass er selbst, Jason und dessen Braut sterben müssen, und Medea erwägt verschiedene Varianten der Ausführung ihres Plans. Ägeus, der Medea aufgrund ihres Versprechens, sie werde ihm mit ihren Zauberkraften zu Nachkommen verhelfen, schwört, sie in ihrem Land aufzunehmen, wird damit unwissentlich zum Komplizen ihrer Rache. Es folgt der Monolog Medeas, in dem sie ihren Plan, Jason zu überlisten, ausführt und zum ersten Mal den Mord an den Kindern erwähnt.

War sie im ersten Dialog Jason noch vorwurfsvoll und feindselig gegenüber getreten, gebraucht sie im zweiten Gespräch rhetorisch geschickt und listig sanfte Worte, wodurch

¹⁶⁷ Ebd., S. 73

es ihr gelingt, auch ihn zu täuschen.

Nachdem sie ihre Söhne mit den vergifteten Gaben zur Braut geschickt hat, befindet Medea sich in einer aporetischen Situation zwischen Mutterliebe und Hass, zwischen Rachgier und Erbarmen. Es ist ihr bewusst, dass sie ohne die Kinder ein „qualvoll´ Leben“(1012) führen würde, sie weiß aber gleichzeitig, dass sie Jason mit dem Mord an den Kindern am tiefsten treffen könne. Es ist die Liebe zu den Kindern auf der einen Seite, und die Angst vor dem Spott der Feinde auf der anderen, die sie zögern und ihren Plan im einen Moment verwerfen und im nächsten als notwendig erachten lassen. Schließlich siegen der Hass auf Jason und der eigene Stolz über die Mutterliebe, obwohl sich Medea der Schwere ihres Vorhabens bewusst ist.

„Wohl fühl ich, welch Greuel ich vollbringen will;
Doch über mein Erbarmen siegt des Zornes Wut,
Die stets die größten Leiden bringt den Sterblichen.“ (1051)

Die Grausamkeit Medea wird noch einmal deutlich, als der Bote die Nachricht vom Tod Kreons und dessen Tochter überbringt: „Doppelt wirst du mich/ Erfreuen, wenn ihr Lebensende schmerzvoll war“, so Medea. (1108- 1109)

Nun wird klar, dass die Kinder ohnehin des Todes sind, und wenn nicht von Medea selbst, so von ihren Feinden ermordet werden würden. Medea nennt den Kindermord eine „Notwendigkeit“; es sei ihr Schicksal, die Tat zu verüben: „Was zögern wir/ Noch mit der Tat, der grausen, der notwendigen? (1215- 1216)

Als Jason herbeieilt, ist es bereits zu spät und die Kinder sind tot. Medea erscheint in dem von Helios gesandten Drachenwagen.

Jason ist vernichtet, richtet noch einmal das Wort an Medea, die das in seinen Augen „grässlichste[...] Verbrechen[...] (1301- 1302) begangen hat. Er bezeichnet sie als „Löwin“, als „Weib, von wildrer Art als Skylla“ (1316- 1317)

Auch sie werde unter dem Verlust leiden, „[d]och lindert es den Kummer, lachst *du* meiner nicht“, entgegnet Medea (1336)

Zweifelsohne ist Medea auch als Beispiel für die zerstörerische Kraft der Leidenschaften zu interpretieren. In ihrer extremen Rachgier nimmt sie den Tod der Kinder in Kauf, die sie offensichtlich liebt.

„Fest steht aber, daß Euripides´ [sic] Medea insgesamt weniger als blindwütige Furie denn als verbitterte, von Leidenschaft bewegte, aber letztlich rational- planmäßig Handelnde gezeichnet hat, deren Taten in erster Linie nicht als irrationale Eruption, sondern als

logisch nachvollziehbare Reaktionen auf Zumutungen ihrer Umgebung erscheinen.“¹⁶⁸

Anders sieht dies Kenkel: für ihn geht der Charakter der Medea vollends auf in ihrer „Affektgebundenheit“ und kontrastiert mit Jasons „vom Intellekt bestimmten Standpunkt der Besonnenheit“.¹⁶⁹ Jasons Denkweise könne Medea aufgrund ihrer Emotionalität nicht verstehen, und aus diesem Grund sähe sie in ihm den Frevler.

3.2.4 Geschlechterrollen und Subversion

Gemessen an der athenischen Gegenwart zur Zeit des Euripides muss Medea von den zeitgenössischen RezipientInnen als gänzlich „unweiblich“ gesehen worden sein. Die genuin weiblichen Attribute der quasi „natürlich“ bedingten Mütterlichkeit, die Unterordnung gegenüber dem Mann, und der Verbleib in der Sphäre des Privaten, des „oikos“, also der Familie, als sozio - kulturelle Konstanten werden von Euripides in Frage gestellt, indem Medea diese Rolle nicht erfüllt. Dass Medea sich im Konflikt mit ihrer eigenen Geschlechtsidentität befindet, wird noch zu zeigen sein. Für Helen Foley ist der große Monolog Medeas (994-1053), in dem sie sich hin und her gerissen zwischen Rachsucht und Mutterliebe befindet, nicht nur ein Kampf zwischen Vernunft und Leidenschaft. Für sie handelt es sich um einen inneren Kampf dessen, was das zeitgenössische Publikum als das männliche, heroische und öffentliche Selbst verstanden hätte, und einem weiblichen, mütterlichen Selbst. Laut Foley ist der Geschlechterkonflikt nicht nur ein äußerlicher - zwischen Jason und Medea ausgetragener - sondern ein auch in Medea selbst stattfindender, als Konflikt zwischen „männlichen“ und „weiblichen“ Verhaltensweisen.¹⁷⁰

Ähnlich sieht es Musurillo: „In Medea we see the nature of the violent conflict between the softer (or more feminine), and the vicious, more animal side of her nature“.¹⁷¹

Laut Steskal wird bei Euripides „in quasi feministischer Manier das Patriarchat angeprangert [...]“¹⁷²

Wir hätten es hier „mit einem Drama zu tun, das weder gender- neutral ist, noch sich auf den einfachen Nenner „feministisch“ oder „misogyn“ bringen lässt, stellt Inge Stephan fest.“¹⁷³ Eindeutig misogyn eingestellt ist jedoch Jason, der eine Welt ohne Frauen

¹⁶⁸ Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S.74

¹⁶⁹ Kenkel: *Medea- Dramen*, S. 24

¹⁷⁰ Foley: *Medea´s Divided Self*, S.62f

Foleys Zuordnung zu männlichen („masculine“) und weiblichen („feminine“) Verhaltensweisen oder Eigenschaften bezieht sich offensichtlich auf eine solche Vorstellung zur Zeit Euripides´

¹⁷¹ Musurillo: *Euripides´ Medea*, S.65

¹⁷² Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S.89

¹⁷³ Stephan: *Medea*, S. 101

imaginiert, denn so „träfe niemals Ungemach die Sterblichen“. (568)

Wenn gerade der Medea nicht ebenbürtige Jason als Vertreter des Patriarchats von ihr verlangt, sich als Frau der überlegenen Vernunft des Mannes zu fügen, wird er als machthungriger Chauvinist enttarnt. Seinem Opportunismus stellt Euripides das ausgeprägte Ehrgefühl und den Stolz Medeas gegenüber; die damit über männlich konnotierte Eigenschaften verfügt.¹⁷⁴ Darüber hinaus tritt Medea, wie Scheffel hervorhebt, im Vergleich zu Jason als der aktive Part auf, der traditionellerweise dem Mann vorbehalten ist.¹⁷⁵ Dies korrespondiert mit der Figurenkonstellation im Stück: Medea ist die eindeutig zentrale Figur, während die männlichen Charaktere, auch Jason, nur in ihrer Beziehung zu ihr von Bedeutung sind.

Euripides lässt seine Medea immer wieder über die Rolle der Frau reflektieren. Sie kritisiert die Ungleichheit der Ehepartner, das asymmetrische Machtverhältnis, aber auch die verschiedenen Rechte von Frauen und Männern hinsichtlich deren Lebensführung. Die Kritik am Patriarchat spitzt sich zu in dem großen, die bestehende Geschlechterordnung anklagenden, Monolog Medeas:

Von allem, was auf Erden Geist und Leben hat,
Sind doch wir Fraun das Allerunglückseligste.
Mit Gaben müssen wir zuerst
Den Gatten uns erkaufen, ihn als unsern Herrn
Annehmen; dies ist schlimmer noch als jenes Leid.
Dann ist das größte Wagnis, ob er bieder ist,
Ob böse, denn unrühmlich ist´s dem Weibe, sich
Vom Mann zu trennen, und sie darf ihn nicht verschmähn
(234- 240)

Für Medeas unbeugsames Wesen ist die Forderung der Unterordnung der Frau dem Mann gegenüber ein Unrecht, ebenso wie die Libertinage des männlichen Hellenen.

Ob Euripides mit einer solchen Passage ganz direkt Kritik an der griechisch - patriarchalen Gesellschaft üben wollte, oder ob hier lediglich rhetorische Muster aufgerufen wurden, ist in der Forschung umstritten. Stephan will nicht so weit gehen, Euripides´ Drama als Subversion des griechischen Patriarchats zu lesen, räumt jedoch ein, dass hier Geschlechterverhältnisse zumindest hinterfragt werden.

Für Scheffel gibt es keinen Zweifel an der patriarchatskritischen Konzeption des euripideischen Medea - Dramas:

„Betrachtet man Euripides´ Tragödie unter dem Geschlechteraspekt, zeigt sich, dass patriarchalische Strukturen hier gerade nicht einfach fortgeschrieben, sondern vielmehr

¹⁷⁴ Vgl. Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 90

¹⁷⁵ Scheffel: *Vom Mythos gezeichnet*?, S. 373

kritisch vorgeführt und konsequent in Frage gestellt werden“¹⁷⁶

Scheffel geht schließlich so weit, festzustellen, dass Medea nicht der Inbegriff der böartigen, vor Eifersucht rasenden Frau ist, sondern eine „starke, zu Unrecht ausgestoßene Frau, der, weil sie ihr Recht in einer patriarchalisch geprägten Gesellschaft nicht durchsetzen kann, nur der Weg der Selbstjustiz auch um den Preis einer erheblichen Selbstverstümmelung bleibt.“¹⁷⁷ Demnach wäre der Kindsmord Medeas allein Reaktion auf das repressive patriarchale System, und gleichsam die einzige Möglichkeit der Subversion desselben. Diese Sichtweise auf das Stück teilt auch Schmal:

Wie keine andere Tragödie zeigt die *Medea*, in der das Geschlechterverhältnis auf den verschiedenen Ebenen ausdiskutiert ist die Fragwürdigkeit und Transparenz von Geschlechterstereotypen, die weiters darauf schließen lassen, dass die ganze Tragödie vom Autor- auch- als ohnmächtiges Aufbegehren der exemplarischen Frau gegen ein System gedacht ist, das ihr ansonsten wenig Rechte und Freiheiten gewährt“.¹⁷⁸

Dass sich Medea mit der ihr von ihrer Umwelt zugewiesenen Rolle als (verlassene) Ehefrau und Mutter nicht vollends identifiziert, geht aus folgendem Zitat hervor: „Lieber wollt ich dreimal ins Graun/ Der Schlacht mich stürzen als gebären einmal nur“ (253- 254). Auch übt Medea im Gespräch mit Jason nur zum Schein Kritik an den Frauen, indem sie diese als „schwach“, und „zu Tränen stets geneigt“ (907) beschreibt. Dieser und ähnlichen Aussagen ist durch den Kontext erkennbare indirekte Kritik an herrschenden, patriarchalen Rollenzuschreibungen unterlegt.

Dass Medea Jason überlegen ist, wurde bereits festgestellt. Diese im Stück immer wieder vermittelte Überlegenheit zeigt sich noch einmal sehr plastisch am Ende, wenn Medea von ihrem Drachenwagen, gleichsam „von Oben herab“ mit Jason die letzten Worte wechselt. Zu diesem Zeitpunkt ist Jason aufgrund der Ermordung von Braut und Kindern seiner patriarchalen Machtposition bereits beraubt.

4. Hans Henny Jahnn: *Medea* (1926)

4.1 Vergleich mit Euripides´ „*Medea*“

Das *Medea* - Drama Hans Henny Jahnn aus dem Jahr 1926, das als „eine der komplexesten und eigenwilligsten Neugestaltungen des *Medea* - Mythos“¹⁷⁹ gilt,

¹⁷⁶Scheffel: *Vom Mythos gezeichnet?* S.374

¹⁷⁷Ebd.

¹⁷⁸Schmal: *Frauen und Barbaren bei Euripide*, S.

¹⁷⁹Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 120

unterscheidet sich, wie zu zeigen sein wird, hinsichtlich der Konzeption der Hauptfiguren entscheidend von jenem des Euripides. Darüber hinaus weicht es hinsichtlich der Motivation des Geschehens vom Prätext ab, führt einen bei Euripides nicht vorkommenden Handlungsstrang ein, modifiziert den Handlungsverlauf bei Beibehaltung des groben Plots und verändert die Rollen des Personals. Die Ägeus - Szene wird bei Jahn gestrichen, der Mord an Pelias wird nicht erwähnt, während der Mord an Medeas Bruder im Vergleich zur euripideischen Version an Bedeutung gewinnt. Auch wird bei Jahn auf Medeas Vergangenheit als Tempeldienerin in Kolchis eingegangen. Die für den Handlungsverlauf wichtigste von Jahn vorgenommene Veränderung stellt Medeas umgedeuteter Verjüngungszauber dar. Durch ihre magischen Kräfte hat sie sowohl ihren beiden Söhne, als auch Jason ewige Jugend geschenkt, während sie selbst gealtert ist. Von allen bis zu Jahnns Stück entstandenen Adaptionen unterscheidet sich sein Werk auch dadurch, dass hier die beiden Söhne Medeas eigenständige mit umfangreichem Sprechtext ausgestattete Figuren sind, die den Fortgang der Handlung entscheidend mit beeinflussen. Aufgrund dieser beiden Veränderungen des Inhalts - der Konflikt zwischen dem ewig jungen Jason und seiner gealterten Ehefrau einerseits, und der Bedeutung der Söhne andererseits - ergibt sich die bereits erwähnte Veränderung hinsichtlich der Motivierung, sowie eine „Intensivierung des tragischen Geschehens“.¹⁸⁰

Jahn thematisiert existentielle Probleme des Menschen, wenn er ihn in seiner gleichzeitigen Verstrickung in eine metaphysisch - göttliche Ordnung, und in eine zweite, natürliche Ordnung, darstellt. Die Macht des Schicksals einerseits und die beiden Determinanten des Lebens mit ihrer Gesetzmäßigkeit von Werden und Vergehen und die sowohl kreativ als auch destruktiv wirkende Gewalt der Leidenschaften andererseits, bilden die Begrenzung menschlicher Handlungsmöglichkeit.¹⁸¹

Mit der Thematisierung der Vergänglichkeit, der alles Vitale unterworfen ist, und der Macht der Triebe greift Jahn „urtragische Probleme“¹⁸² auf. Was in Kapitel 2.4 mit Duva - Burke für den Mythos als solchen festgestellt worden war, nämlich die Möglichkeit der Reduktion von Antagonismen auf ein allumfassendes Gegensatzpaar - jenes von Eros und Thanatos - findet in Jahnns Stück ihre Entsprechung.

4.2 Mythosynthese

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁸² Jahn: *Die Sagen um Medea und ihr Leben*, in: Jahn, *Dramen I*, S. 735

Laut Kenkel lässt sich das Gesamtgeschehen in Jahnns Stück auf drei Ebenen lesen. Es sind dies die Ebene der Handlungsgegenwart, jene des mythischen Raumes und schließlich jene der archaischen Konfiguration.¹⁸³ Während das äußere Geschehen größtenteils der mythologischen Vorlage folgt, lassen sich Anhaltspunkte identifizieren, die auf eine hinter dem Geschehen liegende Schicht verweisen. Als Anzeichen dafür kann etwa die Distanzierungsfunktion gelesen werden, die dadurch gegeben ist, dass Medea wiederholt von sich selbst in der dritten Person spricht. Für Kenkel ist dies ein Hinweis auf ein Heraustreten aus ihrer Rolle hin zu einem Rollenbewusstsein Medeas, die sich selbst in ihrer Distanzierung als mythische Figur erfährt, wodurch auch die fiktive Wirklichkeit relativiert wird.¹⁸⁴ Dieses Rollenbewusstsein impliziert, dass Medea sich und ihr Handeln als „exemplarisch für die von ihr als schicksalhaft erlebte, göttlich - kosmische Gewalt empfindet, in deren Sphäre sie selbst am Ende des Dramas eingeht“¹⁸⁵. Eindeutig handelt es sich hier um Spuren mythischen Denkens.

Mit der Distanz zur eigenen Rolle kann ein weiteres Merkmal der Medea - Figur in Verbindung gebracht werden: eine Mythisierung der eigenen Vergangenheit *im Mythos*.

Medea schildert retrospektiv ihr Leben vor der Verbindung mit Jason in völliger Verklärung: das Vergangene, Unwiederbringliche wird zum Mythos von der eigenen, besseren oder heroischeren Vergangenheit im Gegensatz zur fiktiven Gegenwart, was an Assmanns in Kapitel 2.3.1 beschriebene kontrapräsentische Funktion des Mythos erinnert. Die von Kenkel als charakteristisch für Jahnns Medea- Drama genannte „hintere Schicht“ integriert das Geschehen in einen mythosynthetischen Kontext. Die Handlung ist nicht nur an sich - also als Drama des Vergänglichen und der Leidenschaften von Bedeutung- sondern auch im Sinne einer neuen Mythisierung. Im Schicksalsdiskurs und in der Verwendung von Urmotiven scheint eine „andere Realität“ durch.

Hinter dem Geschehen auf der Bühne liegen laut Kenkel archaische Muster.¹⁸⁶ Die Bezüge zu archetypischen Grundmustern sind evident, und auch von Jahnns selbst kommentiert.¹⁸⁷ Das Zerstückelungsmotiv stammt aus dem altägyptischen Isis - und Osiris - Mythos, ebenso wie das Motiv der Geschwisterliebe. Das Motiv der Tempelprostitution verweist auf den Ursagen - Komplex rund um die Göttin Ishtar. Der Konzeption des Brüderpaares liegt die Zwillingsbrüderschaft Gilgamesch - Engidu aus dem Gilgamesch - Epos zugrunde. Die homoerotische Komponente, sowie die Geschlechts - und Todessymbolik lassen sich ebenfalls aus dem Gilgamesch - Epos ableiten.

¹⁸³ Kenkel: *Medea- Dramen*, S. 101

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Steskal.: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 142

¹⁸⁶ Kenkel: *Medea- Dramen*, S. 102

¹⁸⁷ Jahnns: *Zur Medea*, in: Jahnns: *Dramen I*, S.741f

Laut Kenkel „zeigt sich in Jahnns Werk eine ausgeprägte Archaisierungstendenz, die der Reduktion allen Geschehens auf den ursprünglichen Schöpfungszustand dienen soll.“¹⁸⁸ Durch die bewusste Überlagerung des griechisch - mythischen Substrats wird dieses in einen umfassenderen Mythos, einen archaischen Hintergrund integriert. Tatsächlich behauptet Jahn, er sei „dem Ursagenkomplex der Medea näher [gekommen] als die griechischen Autoren.“¹⁸⁹ In dieser Archaisierung glaubt Jahn, so Kenkel, die größtmögliche Annäherung zum unverfälschten Urzustand der Schöpfung zu erreichen.¹⁹⁰

4.3 Die Figurenkonstellation

Das Mittel der Strukturierung bei Jahn ist bevorzugt jenes der Analogie.

Die Figurenkonstellation besteht aus vier (Gegensatz)-Paaren. Es sind dies der jüngere Knabe - der ältere Knabe, Medea - Jason, der Knabenführer - die Amme, sowie Kreon - der Bote. Kreusa tritt nicht als handelnde Figur auf, von ihr wird nur aus der Rückschau berichtet.

Besonders Medea und Jason sind als Kontrastfiguren angelegt. Dem ewig jungen, mit nie versiegender Potenz ausgestatteten Griechen Jason, der in all seinen Beziehungen die Befriedigung seiner sexuellen Wünsche in den Vordergrund stellt, steht eine nicht nur gealterte, sondern auch als Fremde stigmatisierte Medea gegenüber.

Die beiden Knaben bilden ein weiteres Gegensatzpaar, wobei das trennende Moment hier die bereits erworbene (Geschlechts)- Reife des älteren Knaben, die der Jüngere ersehnt, aber noch nicht erreicht hat, darstellt.

Was die Gliederung der Figurenreden anbelangt, so hat Hohl herausgearbeitet, dass die Angelpunkte des Verständnisses und der Strukturierung die Szenen zwischen Medea und Jason bilden.¹⁹¹

Es sind dies drei Dialoge, wobei der mittlere sowohl durch Umfang als auch Bedeutung herausgehoben ist.

Hohl verweist auf das triadische Gefüge in der Abfolge der Dialoge: Den drei Hauptdialogszenen zwischen Medea und Jason werden drei Dreiergruppen von Szenen eingefügt, die zumeist kürzer sind. In diesen Szenen fungieren als Gesprächspartner Medeas, bzw. Jasons die Nebenfiguren: der Bote, die Amme und Kreon.

¹⁸⁸ Kenkel: *Medea- Dramen*, S.103

¹⁸⁹ Jahn: *Zur Medea*, in: Jahn: *Dramen I* S.741

¹⁹⁰ Kenkel: *Medea- Dramen*, S. 103

¹⁹¹ Hohl: *Das Medea- Drama von Hans Henny Jahn*, S. 12f

Zumindest für die zweite und dritte dieser Dreiergruppen trifft die Feststellung Hohls zu.¹⁹²

Diese Gruppierungen zeichnen sich durch auffällige Entsprechungen aus. Die Abfolge der Dialoge in der zweiten und dritten Dreiergruppe ist folgende: Medea - Bote, Medea - Kreon, Medea - Bote, sowie Medea - Bote, Medea - Amme, Medea - Bote.

Das triadische Gefüge setzt sich weiter fort in den Reden des Sklavenchores. Wenn man von den wenig umfangreichen Klagerufen am Ende des Stückes absieht kommt dieser ebenfalls drei Mal zu Wort.

4.4 Der Motivbereich

In Jahnns Stück tauchen immer wieder die gleichen Motive auf, die sich in drei Bereiche gliedern lassen. Es sind dies die Sexualität bzw. das Triebhafte, die Vergänglichkeit und die Fremdheit. Diese drei Themenkreise ergeben, wie Kenkel herausgearbeitet hat, eine Art Leitmotivik, die das Stück durchzieht, wobei die einzelnen Motive durch die Figuren miteinander verbunden sind.¹⁹³

Eine solche Verbindung zeigt sich an der Figur der Medea: Sie wird als Negerin, also als das Fremde apostrophiert, was teilweise ihr triebhaft - animalisches Verhalten erklären soll. Medea personifiziert geradezu das Fremde, nimmt im Stück die Rolle der Außenseiterin, der Verstoßenen ein.

Der Rassenkonflikt wird innerhalb des Stückes vor allem an die Figur des Kreon geknüpft, dessen Fremdenfeindlichkeit so weit geht, dass er daran „zweifelt [...], ob dunkelfarbige Menschen/den Tieren gleichzusetzen sind“. (289)

Der zweite Angelpunkt des Geschehens ist die Sexualität in all ihren Spielarten. Glaser bezeichnet Jahnns Jason als einen „Held mythischer Pansexualität“¹⁹⁴. Tatsächlich werden neben heterosexuellen homosexuelle und inzestuöse Verhältnisse beschrieben, selbst Tiere würde Jason „mit Lust [...] beschlafen“ stellt die von ihrem Gatten sexuell verschmähte Medea an einer Stelle fest. (291)

Der dritte Motivkomplex ist jener des Alterns, wobei dieses unterschiedlich konnotiert ist. Ganz offensichtlich und ausschließlich negativ besetzt im Falle Medeas, wird im Gegenteil gerade das Nicht - Altern, bzw. das noch nicht erreichte Mannesalter für den jüngeren Knaben zum Problem, da es ihn von der Welt der Erwachsenen trennt.

¹⁹² Die erste der Dreiergruppen ist die Abfolge der Wechselreden zwischen Jason und der Amme, Jason und dem älteren Knaben, und schließlich Medea und dem älteren Knaben. Somit umfasst die erste Dreiergruppe nicht nur Dialoge Jasons und Medeas mit Nebenfiguren.

¹⁹³ Kenkel: *Medea- Dramen*, S. 94 f

¹⁹⁴ Glaser: *Frauenehre- Kindsmord- Emanzipation* S.122

Die drei Motivkomplexe stehen in enger Verbindung zueinander. So wird die Tragik des Alterns und die Vergänglichkeit des sterblichen Menschen durch die zweite Determinante seines Lebens zugespitzt: die Kraft seiner Leidenschaften und Triebe.¹⁹⁵

Erst das Schicksal des Menschen, Sehnsüchte zu empfinden, das urtragische Problem, das durch die Sinne bedingt ist, so Jahnns,¹⁹⁶ führe zur tragischen Ambivalenz der Leidenschaften zwischen existentieller Sinnggebung einerseits und destruktiven Wirkungen andererseits.¹⁹⁷ An der im Drama bereits gealterten Medea, deren Sehnsüchte vom jung gebliebenen Jason nicht mehr erfüllt werden, wird die zerstörerische Kraft des Eros exemplifiziert. Aber nicht nur Medea handelt vom Eros bestimmt:

„Tatsächlich erscheint [...] das Bedürfnis nach der – als lebenswichtig empfundenen – Erfüllung sinnlich - sexueller Sehnsüchte als Motivation aller entscheidenden Handlungen und Zäsuren, die zu den tragischen Verwicklungen in Jahnns Medea - Drama führen.“¹⁹⁸

4.4.1 Sexualität und Identität: Der Wunsch nach Ganzheitlichkeit

Die Macht sexueller Triebe wird zunächst an den beiden Knaben deutlich, zwischen denen sich der erste Dialog des Stückes entspinnt. Während der Ältere bereits seine „Weihe“ empfangen hat, und von seinem Vater Jason als Liebespartner gewählt worden war, sehnt sich der jüngere, der noch nicht initiiert ist, und somit als Kind gilt, nach Befriedigung seiner erotischen Wünsche, die ihm bislang versagt geblieben war. Während sich Jason den älteren Sohn zum Liebespartner genommen hatte, musste der jüngere Knabe als Kind in der Sphäre der Mutter verbleiben. Jason schenkt dem älteren Knaben als Symbol von dessen Männlichkeit eine weiße Stute, „weil er [ihn] liebt“ (249), der jüngere Knabe hingegen wird sexuell verschmäht. Er fühlt in sich „Wildheit und Traum und Begehren“(253), die von Vater und Bruder nicht erwidert werden. Ihn liebe nur die Mutter, „die [ihn] ängstet“ (250). Auch ist es der jüngere Sohn, der Medea an Aussehen und Charakter gleicht, und der ältere Jason. Letzterer ist „des Vaters Kind“, und deshalb wird er „geliebt von ihm und Fremden.“ (250)

In der Auseinandersetzung der beiden Brüder zu Anfang des Stückes scheint es, als würden diese sich und ihr Selbstbewusstsein ausschließlich über ihre Sexualität, bzw. ihre sexuelle Ausstrahlung und die Erfüllung ihrer Leidenschaften definieren. Der jüngere

¹⁹⁵ Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhundert*, S. 122

¹⁹⁶ Jahnns: *Zur Medea*, in: Jahnns, Hans Henny: *Dramen I*, S.742

¹⁹⁷ Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhundert*, S. 122

¹⁹⁸ Ebd.

Knabe leidet aus diesem Grund darunter, dass er vom Vater und vom Bruder (noch) nicht als sexuelles Wesen angesehen wird. Nur die Erfüllung ihrer leidenschaftlichen Sehnsüchte kann den Wunsch der beiden Knaben nach Ganzheitlichkeit befriedigen. Der Knabenführer bezeichnet jene, die keinen Liebespartner haben, als „Halbierte“, weil ihres Lebens zweite Hälfte „[i]n einem andern Leib verborgen liegt“. (257) Dabei weist laut Steskal die häufige Verwendung von Vokabular körperlicher und psychischer Verwundung zur Beschreibung sexueller Wünsche auf die sowohl psychisch als auch physisch destruktive Komponente der Triebe hin.¹⁹⁹ Es findet eine gewisse Pathologisierung des Sexus statt, wenn etwa der ältere Knabe nach seiner Begegnung mit Kreusa äußert, er trage „Gift“ in seiner Brust, „ätzende und peinigende Lauge“ an der er sterben werde, wenn ihm keiner helfe. (268)

In dieser Begegnung existiert keine klare Trennung mehr zwischen tierischer und menschlicher Lust. Jasons Sohn erfährt bei der Begattung seiner weißen Stute durch den Hengst Kreusas quasi am eigenen Leib die Gewalt der animalischen Triebe. Diese erlebt er einerseits als bedrohlich, andererseits als ekstatischen Moment. Eingeklemmt zwischen den Körpern der beiden Tiere muss er „ertragen den erregten Pferdeleib, bis er vollbracht die Sendung seines Blutes.“ (270) Zum ersten Mal verspürt der Knabe heterosexuelles Begehren: „Da stand sie plötzlich neben mir. Ein Duft/ Von Weib, von Pferd und Jugend. Die Hände/Aufriß ich. Leidenschaft brach aus. Ich hätte/ nachahmen wollen ihres Hengstes Beispiel“. (270). Das Objekt sexueller Begierde ist zum ersten Mal eine Frau, und diese Begierde wird geradezu zur Obsession.

Kreusa sei wie ein „Amazonenkind“ erschienen, so der ältere Knabe, auch vergleicht er sie mit Diana, der römischen Jagdgöttin.(269) Dass auch sie sexuell erregt gewesen war, zeigt sich daran, dass sie ihren Hengst nicht etwa zu bezähmen versuchte, sondern ihn noch Gegenteil ihm anfeuernd noch Streiche gab.

Nach der Begegnung mit Kreusa ist der Knabe „verändert“, „[schreit] dem wunderbaren Weib nach“, und bittet Jason, für ihn um Kreusa zu werben. (270)

Sein Begehren ist stärker als die Bindung an seinen Bruder, den er nun verrät. Er nennt sich daher selbst ein „[t]reuloses Tier“(277). Der Macht des Eros ausgeliefert, fühlt er sich schwach und ganz von diesem bestimmt: „Schwach bin ich! Schwäche ist der Wildheit/ Nur tore Führerin“. (277)

Nicht nur Jason unterhält eine inzestuöse Beziehung zu seinem älteren Sohn. Eine erotische Färbung hat zumindest von Seiten Medeas auch das Verhältnis zwischen ihr und

¹⁹⁹ Steskal: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 122

dem älteren Knaben. Sie sehnt sich danach, in einem quasi voyeuristischen Akt als Fackelträgerin in der Hochzeitsnacht den Knaben „zeugen [zu] sehn/ an allen Gliedern zitternd.“ (313) So verrät Jason mit seiner Verbindung zu Kreusa einerseits den Sohn, und zerstört gleichzeitig Medeas Traum, ihren Sohn im Hochzeitsbett zu sehen. In einer symbolischen Lesart kann der Mord an den Söhnen während deren Vereinigung durch das als Phallus - Symbol zu identifizierende Schwert als Kompensierung dieser Frustration gelten. Nachdem er die Nachricht erhalten hat, dass Jason selbst die Verbindung mit Kreusa eingegangen ist, fühlt sich der ältere Knabe abermals verwundet: ihm sei geschehen „wie einem Kloben Holz/ den scharfes Beil zerspaltet“. (293)

Der Wunsch nach Ganzheitlichkeit kulminiert am Ende des Stückes in der sexuellen Vereinigung der beiden Brüder.

Im homosexuell - inzestuösen Akt zwischen den beiden Knaben, während dessen sie von Medea erdolcht werden, verschmelzen Eros und Thanatos. Für den älteren Knaben ist die Vereinigung mit dem Bruder Ersatzbefriedigung angesichts der ihm vorenthaltenen Hochzeit mit Kreusa, für den jüngeren die erstmalige Anerkennung als sexuelles Wesen und seine Mannwerdung. Angedeutet wird, dass der ältere den jüngeren Knaben am Höhepunkt der Lust zu töten versucht, und bereits seine Hände um dessen Hals gelegt hatte. Tatsächlich hatte der jüngere Knabe geäußert, sein Bruder dürfe ihn töten, wenn er ihn nur liebe. Im Lustmord durch Medea ist sexuelle Ekstase nicht mehr unterscheidbar von Todeskampf. Lustvoll beschreibt Medea, wie sie die Brüder während ihrer Vereinigung überrascht und erdolcht hatte:

Aus deinem Diebstahl folgte, daß,
Verstoßen der einsame Knabe,
Da er den Bruder fand, umarmend ihn,
Halb gierig, mehr noch todbereit
Anbetend packte als das einzig
Lebendige, das noch in Liebe
Sein zu bleiben wünschte. Am Boden,
Aufeinander sich wälzend, fand ich sie.
Wie Hochzeit war´s“.

[...]

Lust, Todesröcheln

Nicht mehr unterschieden [...]

(313 f)

4.4.2 Medea und Jason: „Mit Leidenschaft anfing’s, mit Leidenschaft endet’s“²⁰⁰

Wie der jüngere Knabe von Jason nicht begehrt wird, so war auch Medeas Wunsch nach sexueller Vereinigung mit Jason schon lange nicht mehr erfüllt worden. Sie sieht den Grund in ihrer Hässlichkeit, die sie immer wieder beklagt, die mangelnde sexuelle Anziehungskraft ihres gealterten Körpers auf den jugendlichen Jason. Ihr Körper, der einst schön gewesen sei, sei nun „[f]ett“ und „entstaltet“. (276)

Hier ist es zunächst nicht der Verrat durch Jason, der ja erst später im Stück die Verbindung mit Kreusa eingeht, sondern die sexuelle Schmähung, die Medea quält, und sie dazu bringt, sich den Tod zu wünschen: „[Z]erbräch mich der Tod doch!“ (261) Da Jason seit längerer Zeit nicht nach ihr verlangt hat, fühlt sich Medea bereits „den Toten fast gleich“ (261) Sie leidet so sehr an Jasons Fernbleiben, dass sie „alles hassen [lerne], /Was [sie] hier bindet und zu Grabe schleppt/ Dich [Jason], meine Kinder selbst, das Haus, /Alles Lebendige, das sich /In Wollust hingibt.“ (264) Hier wird zum ersten Mal angedeutet, dass die Kinder in Gefahr seien, erfülle Jason Medeas Flehen nicht. Sie begehrt ihren Gatten offensichtlich noch wie als junge Frau und „[d]as erträgt kein fruchtbar Weib, wenn sie/ Der Gatte meidet.“ (267) Die Sprache Medeas ist, wenn sie von Jason und ihrem Wunsch nach sexueller Vereinigung mit ihm spricht, teilweise stark erotisch aufgeladen, wobei die Metaphorik meist dem Bereich des Fließens bzw. der Flüssigkeiten entstammt, wie auch in folgender Passage:

Viel Reden sind geflossen zwischen mir und Jason,
Doch spärlich über meinen Gaumen nur
Der Speichel seines Mundes. Noch spärlicher
Der Goldstrom seiner Lenden, die doch
Ein Brunnen sind, ganz unausschöpflich (294)

Den Grund an Jasons Fernbleiben erkennt Medea in der Tatsache, dass sie, im Gegensatz zu ihm, gealtert ist, und empfindet seine Ablehnung ihr gegenüber als Unrecht:

Bin ich verbrannt denn und blutlos,
Nur Asche und tot? Fließt in meinen Adern
Rollend kein Blut mehr? Ist schwarz meine Leber
Durch Altern geworden? Ist dir zuwider
Mein Kuß, der Hauch meines Leibes? (261)

²⁰⁰ Jahnn: *Medea*, S. 303

Jason spricht daraufhin von [u]ngerechter Klage (262), und entgegnet Medea, die Kraft seiner Lenden sei ihm im Laufe der Zeit, während seine Söhne herangewachsen sind, geschwunden; er liebe sie „[g]anz nach dem Maß der fortgeschrittenen Jahre“ (262)

In Medeas Gegenrede nennt sie ihn zu Recht einen Lügner, denn [d]ie Lenden blühen [ihm] wie immer, noch üppiger.“ Er könne sich „geben wie ein Hirsch zur Brunstzeit“. (263) Sie wisse, wie alle, dass Jason promiskuitiv lebe, sich immer neue Bettgenossen und Liebhaberinnen, bis hin zum eigenen Sohn, sucht. Daraufhin verspricht er sich Medea für die darauf folgende Nacht. Das Motiv für dieses Versprechen kann hier nicht eindeutig benannt werden, seine Aussage, er schäme sich angesichts der Klage Medeas deutet jedoch darauf hin, dass Jason aus Mitleid handelt.

Dass Medea in ihrer Einschätzung von Jason Recht hat, zeigt sich spätestens nach dem doppelten Verrat, den er an Medea, der er sich für die kommende Nacht versprochen hatte, und an seinem Sohn, für den er um Kreusa hätte werben sollen, begeht. Auch die von Kreon über Medea und ihre Söhne ausgesprochene Verbannung nimmt Jason ohne Einspruch zu erheben hin.

Nach der Verbannung durch Kreon und den Verrat durch Jason klagt Medea in Jasons Abwesenheit diesen noch einmal an:

Er will die eine Nacht dem alten Weib nicht gönnen
Die eine Nacht nicht, eine Nacht nicht mehr
Gegebenes Wort nicht, eine Nacht nicht
Wildfremder Sklave wäre ihm genug
Mit Lust würd er beschlafen Mensch und Tier
Und zeugen in die Erde würd er
Mir aber eine Nacht nicht gönnt er (290f)

„Zwang und Angst“(293) treiben Jason schließlich zur Begegnung mit Medea. Er wolle „einlösen [seine] Schuld“(296):

Ich will ein Messer nehmen und
Ausschneiden meinem Leib dir,
Was du begehrt. Nenn eines meiner Eingeweide,
Das dir am liebsten ist. Ich werde es
In mir erwählen und ausreißen.
Wie es auch heiße. Sterb ich dran ist´s gut.
Du sagst: ich kann nicht sterben, kann
In Schmerzen nur, in grauenvollen, winden mich.
Ich will´s ertragen, will zerstückt,
Ein unvollkommener Mann, herzlos
Und ohne Leber, wie du es begehrt,

Mit brüchigem, vom Schorf bedeckten Bauch
Mich in den Pfuhl der Häßlichkeit bescheiden,
Aufhören, schönster Jüngling von Korinth zu sein
(296)

Den geschworenen Meineid erklärt Jason dadurch, dass Medea ihn von sich „wegtreibe“(297). In ihren Augen fände er nur den Tod, „die Asche [ihres] Lebens“(297). Mit der Feststellung, Medea sei nicht tugendsamer als er selbst, spricht Jason schließlich die endgültige Trennung aus.

Medea rekapituliert die gemeinsame Geschichte, und es wird klar, dass Jason nur mit ihrer Hilfe die Taten hatte vollbringen können, durch die er in Besitz des goldenen Vlieses kam. In einem langen Monolog rekapituliert Medea ihr Leben in Kolchis, vor ihrer Verbindung zu Jason.

Als Enkelin Helios´ hatte sie im Tempel Dienst als Tempeldienerin getan, die „lieben durfte/ Keinen Mann, nur alle“. Daraus geht hervor, dass Medea vor der Ehe mit Jason ein libidinöses, sexuell aktives Leben geführt hatte, was wiederum verständlich macht, dass die sexuelle Verweigerung Jasons sie ganz empfindlich trifft.

Auch spricht Medea in ihrem Monolog über die Beziehung zu ihrem Bruder, den sie „heiß geliebt“, und zu dem sie bis zur Begegnung mit Jason eine erotische Beziehung unterhalten hatte.

Ganz verändert erscheint sie nach der Begegnung mit Jason. Nun brach Medea Eide, und tötete auf der Flucht nach Korinth eigenhändig ihren Bruder, „[d]en schönsten Nachkomm eines Göttersamens“(299), um die Verfolger - ihres Vaters Flotte - aufzuhalten. Sie tat es für Jason, „weinend“, auf dass „er nur errettet würde“. (300)

Wie bei Euripides besteht Jason auch bei Jahn in seiner Replik darauf, dass Medea die einzig Schuldige sei, und er mit dem Mord nichts zu tun zu haben: „Der Mörder bin nicht ich, sie ist die Mörderin.“ (300) Eine neue Variante bezüglich des Brudermords ergibt sich bei Jahn neben der, im Gegensatz zur euripideischen Version, als besonders innig geschilderte Beziehung auch aus der Tatsache, dass hier Medea scheinbar an der Notwendigkeit der Tat gezweifelt, oder zumindest gezögert hatte, diese auszuführen. Jason hätte, so Medea „mit einem Wort [...] erretten können/ Das junge Leben“ indem er sie von ihrem Plan hätte abbringen können. Im Gegenteil aber sah er zu, wie Medea sich „entmenschte“. (301)

„[T]ausendfältig“ habe sie gefrevelt, und nun wende er sich von ihr ab, während ihre Kraft verlösche. „Befreit“ sei er nun und jung, und Jason „freit ein Weib, ein blühendes Weib/ Nicht ein ergrautes Nachtgespenst der Hölle“. (301)

Nicht nur von Medea wendet sich Jason ab, sondern auch das Schicksal seiner Söhne sei

nun „abgetrennt“ von ihm. (302)

4.4.3 Fatalismus und menschliche Ohnmacht

Die Figuren in Jahnns Stück sind beherrscht von mythischem Denken wie es in Kapitel 2.4 beschrieben wurde.

Das Schicksal und der unergründliche Wille der Götter werden bei Jahnns im Vergleich zu Euripides ungleich öfter ins Spiel gebracht. Namentlich genannt werden neben Helios auch Kronios, Diana und Eros. Medea stammt bei Jahnns wie bei Euripides von Helios ab, dessen Enkelin sie ist. Helios nimmt eine zentrale Rolle ein. Er wird angerufen als „Herrscher der Götter“, als „Vollkommener“ und „der Schöpfung Schöpfer“. (273) Gleich dem Aufgehen und Untergehen der Sonne repräsentiert Helios als Sonnengott die Naturordnung mit ihrem zyklischen Verlauf von Werden und Vergehen, von Zeugen und Zerstören. Laut Kenkel ist „das Bild Medeas und der Ihren [...] perspektivisch ausgerichtet auf den Kreislauf des Menschen als Wachsen, Zeugen, Altwerden und Verfallen.“²⁰¹ Der Lebenszyklus ist eng mit der Figur der Medea verbunden: Sie gibt Leben und nimmt Leben. Alle handelnden Figuren sprechen im Laufe des Stücks von bzw. zu den Göttern, alle erkennen die Götter als letztlich alles Geschehen steuernde Instanz an. Die Präsenz des Göttlichen zieht sich gleichsam als verbindendes Element durch das ganze Stück. Besonders Medea, die „mit Göttern spricht wie [andere] mit Menschen oder Tieren“ (251) und „täglich für [Jasons] Wohlergehen mit den Göttern ringt“ (264) steht mit den jenen in Verbindung. Sie hatte Jason das Leben fünf Mal wiedergegeben, „das schon verwirkt war durch der Götter Ratschluß.“ (263) Sie hatte demnach zumindest in diesem einen Fall Einfluss auf die Götter und deren Wirken. An anderer Stelle heißt es, ihr sei Macht verliehen, „zu beugen/ Selbst unbeugsames Geschick.“(251) Aber auch Medea kann ihrem Schicksal nicht entrinnen, das sie bis auf eine vage Vorahnung zunächst selbst nicht kennt. Sie spricht sorgenvoll die Prophezeiung aus, der jüngere Knabe werde ein Kind bis zu seinem Tod bleiben und nicht erwachsen werden. Es ist Medea selbst zu diesem Zeitpunkt noch rätselhaft, in welcher Art und Weise sich diese Vorsehung erfüllen würde. Er werde nicht früher sterben, hatte sie dem jüngeren Knaben prophezeit, als durch ihre Hand, und diese werde ihn nicht töten, weil sie ihn, den sie einst geboren hat, liebt. Während Medea meint, dem Schicksal trotzen zu können, fühlt ihr Sohn, dass er ein Knabe bleiben würde, wie es ihm vorhergesagt worden war. Die Götter „(k)ündeten ihr

²⁰¹Kenkel: *Medea- Dramen*, S. 87

Schlimmes“, heißt es an anderer Stelle über Medea. (267)

Angesichts des Verrats Jasons an seinem Sohn zweifelt dieser an der Präsenz der Götter: „Zerbirst die Schöpfung? Sind die Götter/Geflohen vor den Anunnaki?²⁰² (283)

Medea frevelt den Göttern, wenn sie diese als „flohbesäte Käfer“ bezeichnet (283). Dass die Götter unbarmherzig sind wird an mehreren Stellen beklagt. „Die Götter sind/ Nicht milde“, stellen nacheinander der Bote, Medea und der ältere Knabe fest. (281) Der Glaube an das Schicksal, das „schwärzeste“(287), ist Ausdruck des fatalistischen Grundtons in Jahnns Stück. Der Knabenführer stellt fest, „[d]es Menschen Los [sei] Kummernis.“ (306) Dabei leiden nicht nur Medea und ihre Söhne unter dem ihnen auferlegten Schicksal, sondern auch Jason. Noch vor dem Tod Kreusas und der Söhne sieht er sich seinem Schicksal ausgeliefert: Er erlebt seine ewige Jugend und die Gewalt seiner Triebe bald als Fluch, und bittet Medea, diese von ihm zu nehmen: „Gib mir mein Alter! Nimm von mir/ Der Sinne Wünschen Übermaß“. (296) Selbst der Bote, den Medea wegen seiner schlechten Nachricht - er setzt Medea über Jasons Eheschluss mit Kreusa in Kenntnis - geblendet hat, ergibt sich seinem Schicksal, indem er akzeptiert, zu welchem „Zweck“ ihn die Götter schufen. (291)

Den Knabenführer lässt Jahn nach dem Verrat Jasons und der von Kreon ausgesprochenen Verbannung feststellen, dass die Götter den Untergang des Hauses beschlossen haben. Ausführen wird den göttlichen Plan letztendlich Medea, die am Ende des Dramas alle in den Untergang stößt, und somit ein letztes Mal die ihr verliehenen Kräfte zur totalen Vernichtung einsetzt, während sie selbst mit den Leichen ihrer Söhne auf dem von Helios gesandten Wagen entwindet.

4.4.4 Der Rassenkonflikt bei Jahn: Medea als „Negerin“

Neben der Leidenschafts- und der Schicksalsthematik ist die Rassismus- Problematik ein dritter zentraler Deutungsaspekt in Jahnns Stück. Von Beginn an ist die Figur der Medea als „Fremde“ angelegt.²⁰³ Medea verkörpert bei Jahn ähnlich wie bei Euripides eine zivilisationsferne, naturhafte Lebensart, die mit der griechisch - rationalistischen Weltsicht kontrastiert. Steskal stellt fest, dass diese Kontrastierung nicht explizit erfolgt, sich jedoch anhand einiger Passagen belegen lässt. An der Figur des Jason lassen sich neben seinem egoistischen Lustprinzip auch Spuren griechisch - rationalistischer Verhaltensweisen

²⁰²Die Anunnaki sind Unterweltsgeschöpfe aus dem Gilgamesch - Epos, die den Weltuntergang herbeizuführen in der Lage sind.

²⁰³In der zweiten, überarbeiteten, hier nicht weiter berücksichtigten Version des Dramas von 1959 firmiert Medea bereits im Rollenverzeichnis als „Negerin“

erkennen, etwa wenn er die Heiratswünsche des älteren Knaben deshalb estimiert, weil eine Hochzeit hinsichtlich des sozialen Aufstiegs „von manchem Vorteil“ wäre.“(271)

Auch lastet er in rationalisierender Manier allein Medea die zu seinem Vorteil begangenen Taten an, für die sie seiner Meinung nach die alleinige Schuld trage. Durch die Hautfarbe Medeas wird der bereits bei Euripides angelegte Konflikt zwischen Eigenem und Fremden, Griechentum und Barbarentum, bei Jahn noch intensiviert. Im Vergleich zur euripideischen Medea wird hier das Motiv der Fremdheit noch forciert, indem es sich um eine schon rein äußerlich gegebene Andersartigkeit handelt.²⁰⁴

Gleichzeitig werden, so Göbel - Uotila, dadurch psychologische Muster aufgerufen, indem unmittelbar alle unbewussten Stereotype, Vorurteile und Ängste gegenüber Dunkelhäutigen aktiviert werden.²⁰⁵

An der Figur des Kreon wird, wie bereits angedeutet, der Rassenkonflikt besonders evident.

Die Ehe zwischen Jason und Medea erachtet er als nichtig, da es sich um die Ehe eines Griechen mit einer Barbarin handelt. Gleichzeitig verlangt er von Medea, sich zu mäßigen und sich in ihr Schicksal zu fügen. „Ausländer lieb ich nicht“(285), stellt er ganz lapidar an einer Stelle fest.

Nicht nur Medea ist mit Rassismus konfrontiert. Auch ihre Söhne, die „von ungriechisch dunkler Farbe“ (250) sind, gelten als Barbarenkinder. So erklärt Kreon, er hätte niemals in eine Ehe seiner Tochter mit Jasons Sohn, „nem halben Neger“, eingewilligt. (285)

Kenkel weist darauf hin, dass die mit dem Rassemotiv verbundene Metaphorik dem Bereich des Animalischen entstammt.²⁰⁶ Explizit setzt Kreon „Neger“ den Tieren gleich:

Du bist ein Tier!
Ungriechische Barbarin. Wie deine Haut
So schwarz ist auch dein Werk. Kein griechisch Weib
Vermöchte deine Tat dir nachzutun“
(284)

Er begreife, so Kreon, Jasons Handlungsweise, da dieser, ist er doch Grieche „vor Tieren flieht.“(287)

Auch Jason beschimpft Medea mehrmals als „Tier“, als „[d]er Unterwelt/ hässlichste[n] Wurm“ (307)

Neben den Metaphern des Animalischen ist eine durchgehende Hell – Dunkel -

²⁰⁴ In der Aufführungspraxis ist laut Stephan die schwarze Hautfarbe der Medea längst zum feststehenden Topos geworden, auf dessen Wirkung Regisseurinnen und Regisseure gerne zurückgreifen, um den Rassenkonflikt publikumswirksam zuzuspitzen. (Stephan: *Medea*, S.48f)

²⁰⁵ Göbel- Uotila: *Medea*

²⁰⁶ Kenkel: *Medea- Dramen*, S. 95

Metaphorik zu beobachten.

„Zersägt in zwei Hälften“ sei das Haus, in dem Medea wohnt, [g]eschieden in Trauriges und Lichtes“ (261). Medea spricht von „schwarzer Leber“(261), verflucht „den eignen schwarzen Leib“ (267), spricht von ihrem „dunkle[n] Schoß“(276). Aber nicht nur Medea selbst beschreibt sich auf diese Art und Weise: Der ältere Knabe fürchtet sich vor Medeas „schwarze[m] Zauber (250); für Jason ist sie einfach die „Schwarze“(293), womit er nicht nur ihre Hautfarbe meint. Er sei „anderen Stoffes“, und „[k]ein Sohn der Finsternis“, weshalb er [z]um Licht [sich] sehne“, womit er auf Kreons Tochter anspielt (293). Kreusa firmiert als Gegenspielerin Medeas, die nicht nur auf einem weißen Hengst reitet, sondern selbst von ihrem Vater und Jason als die „Weiße“ (285) bezeichnet wird.

Medea glorifiziert angesichts des Unrechts, das ihr von Jason und Kreon in Korinth widerfahren ist, ihre Vergangenheit in Kolchis, wo sie als Tempeldienerin polygam gelebt, und gleichzeitig eine Liebesbeziehung mit ihrem Bruder geführt hatte.

Korinth hingegen kann sie aufgrund des Handelns Kreons, der „das Gesetz nach seinem Wunsch gebraucht“ (284) nur als ethisch korrumpiert erachten:

In einem Land leb ich, wo
Verrat und Ehebruch, Mord und Bubenstücke
Geheiligte und gute Taten sind,
Wo Unterdrückte und Betrogne
Verbannung anheim fallen, wo
Mit der Gemeinheit, wer´s auch sei,
Sich brüsten darf
(286)

4.4.5 Finale Apokalypse

Nachdem Medea die Nachricht erhalten hat, dass Jason Kreons Tochter heiraten wird, wird klar, dass sich „das Schicksal erfüllt [...], das schwärzeste“(287) Hier wird ein Spannungsbogen aufgebaut, indem an dieser Stelle bereits antizipiert wird, dass etwas Schreckliches geschehen würde.

Bereits die Blendung des Boten war Beweis für die Brutalität, die Medea nun angenommen hat, da ihr „[d]ie Macht zum Häßlichen gegeben“ wurde. (287)

Der Knabenführer ruft noch einmal Helios an, und bittet darum, dass dessen „grimmiges Herz“ sich beruhige, und er das Unheil abwende. (288) Er erkennt jedoch bald darauf, dass es keine Rettung mehr gibt.

Angesichts des grauenvollen Todes Kreusas ringt Jason um Worte, die schlimm genug

sein, „das Götterfernste,/Gräßlichste“ (307) zu schildern. Jahn frönt in der Beschreibung des Todeskampfes der Königstochter einer Ästhetik des Hässlichen, wenn er diesen wortgewaltig in allen Einzelheiten schildert. Die „Verwandlung“ Kreusas, von der nichts als „Kot“ (308) übrigbleibt kann als von Medea beabsichtigter, geraffter Alterungsprozess gedeutet werden. Eine von Jahn eingeführte Einzelheit ist die Tatsache, dass Jason Kreusa retten hätte können, sie gesundet wäre, wenn er es gewagt hätte, die Verwandelte zu küssen. Jason war jedoch bereits die gealterte Medea zuwider gewesen, „um wie viel mehr/ Ein stinkend Aas [...]“(308)

Nun wünscht Jason sich nicht nur ein Ende seiner jugendlichen Lust, sondern bittet Medea, ihn zu töten, weil er den Jammer nicht ertragen könne.

Er wird jedoch von Medea zum Leben verdammt, da sie dies als härtere Strafe erachtet als den Tod. Ähnliches erwidert sie auch den Sklaven, die wie alle anderen dem Tode geweiht sind, und diesen fürchten: „Dumm seid ihr!/Ist Sterben doch leicht, / Schwerer zu leben“(317)

Der apokalyptische Schluss, in dem Medea alle sie Umgebenden in den Untergang stößt ist Beweis für ihre übermenschlichen Kräfte.

Spätestens jetzt ist Medea mit göttlichen Vollmachten ausgestattet, die sie zur Herrin über Leben und Tod werden lassen.

Medea löscht gleichzeitig Jasons Vergangenheit (mit dem Tod seiner Kinder) und seine Zukunft (mit dem Tod Kreusas, die ihm Nachkommen hätte gebären können) aus.

Aus diesem Gesichtspunkt betrachtet wäre auch die von Medea vor der Ermordung der Söhne getroffene Aussage „Denn länger als jetzt Gegenwart/ Kann keine andre Gegenwart sein“ (304) verständlich. Das Außerkrafttreten der Kategorie Zeit scheint Medea mit dem Mord an den jugendlichen Söhnen zumindest symbolisch erreicht zu haben. Die beiden Knaben werden in ihrer Verschmelzung gleichsam auf ewig im Zustand der Jugend verbleiben.

5. Jean Anouilh: *Medée* (1946)

5.1 Vergleich mit Euripides´ „Medea“

Grundsätzlich besitzt Anouilhs Medea - Drama aus dem Jahr 1946 im Vergleich mit der euripideischen Vorlage wenig Eigenständiges. Anders als bei Jahn können bei Anouilh, zumindest was den Inhalt anbelangt, nicht sehr viele neue Aspekte herausgelesen

werden. Anouilh orientiert sich, wie noch zu zeigen sein wird, zumindest in Einzelfällen an Senecas *Medea*. Bereits bekannte Motivbereiche wie Fremdheit und Barbarentum, sowie der Geschlechterkampf werden bei Anouilh zwar eingeführt, aber nicht in dem Maße thematisiert wie etwa bei Jahn. Bei Anouilh steht die Beziehung zwischen Médée und Jason bzw. die Wandlung dieser Beziehung im Mittelpunkt. Als einen eigenständigen Aspekt integriert Anouilh das für seine Mythen - Dramen charakteristische Rollenspiel, welches gleichsam als „Spiel“ *im* Spiel funktioniert. Auf das Rollenspiel und seine Funktion in Anouilhs Dramen soll an anderer Stelle gesondert eingegangen werden. Von Beginn an erscheint Médée bei Anouilh als verlassene Ehefrau, die nicht Teil hat am Glück der Anderen, d.h. am Glück der Korinther. In der Eingangsszene - es handelt sich hier um einen Dialog zwischen Médée und der Amme - wird deutlich, dass Médée sich von der Außenwelt isoliert. Sie spricht von „ihrem“ Glück, von „ihren“ Festen (10), womit sie die Korinther meint, und vergleicht diese mit den Riten und Festen in ihrer Heimat Kolchis. Aus der Freude der anderen erwächst Médée der eigene Schmerz, vor dem Hintergrund des fremden Glücks entsteht der eigene Hass.

Der Unterschied zur euripideischen Vorlage liegt darin, dass die Isolation Médées nicht so sehr ein ihr von ihrer korinthischen Umgebung auferlegter Status ist, sondern die Abgrenzung von Médée selbst ausgeht. Zwar wird sie von Kreon in der Verbannungsszene als „Fremde“ und „Barbarin“ (40) bezeichnet, das Fremdheitsmotiv taucht jedoch an keiner weiteren Stelle im Stück auf, wodurch es sich von der euripideischen Version, und vor allem, von Jahnns Stück unterscheidet.

Den Geschlechterkampf trägt Médée gleichsam mit sich selbst aus, wenn sie sich und die Frau an sich aufgrund ihrer emotionalen Abhängigkeit vom Mann anklagt.

Anouilhs *Medée* ist weitgehend säkularisiert. Die Götter spielen hier keine Rolle, wo sie genannt werden, sind sie nicht von Bedeutung.

Ein von Anouilh eingeführtes Detail, das bei Euripides nicht vorkommt, ist die Untreue Médées Jason gegenüber. Medeas Freiheitsdrang, der sich in sexuellen Ausschweifungen entladen hatte, war jedoch nicht so stark wie die Bindung an Jason, der stets zwischen ihr und ihren Liebhabern gestanden hatte. Eine neue Variante des Schlusses ist der Selbstmord Médées nach der Ermordung der beiden Söhne

Während Anouilhs Drama zumindest hinsichtlich des groben Handlungsgerüsts an der euripideischen Version orientiert ist können einzelne Elemente als Anlehnungen an Senecas *Medea* - Drama identifiziert werden, worauf im Folgenden kurz eingegangen werden soll.

5.2 Intertextuelle Spuren zu Seneca

Die eindeutigen intertextuellen Bezüge zwischen Anouilh's Medea - Drama und jenem von Seneca sind quantitativ betrachtet zwar scheinbar eher zu vernachlässigen, jedoch qualitativ aufgrund ihrer hohen Prägnanz dennoch von Bedeutung. Angeführt werden an dieser Stelle ausschließlich jene Stellen, die ganz offensichtlich von Seneca übernommen wurden. Es handelt sich bei den intertextuellen Verweisen teilweise um beinahe wörtliche Übereinstimmungen, bzw. um die Übereinstimmung einzelner *Worte*. Entscheidend ist hierbei, dass diese Stellen sich bei Euripides nicht finden, und somit nahe liegt, dass es sich um direkte Anlehnungen an Senecas Stück handelt. Laut John C. Lapp folgt Anouilh, was die Dialoge anbelangt, in Schlüsselszenen sehr genau der Vorlage Senecas.²⁰⁷ Auch Roeske verweist in seinem kurzen Artikel zu Anouilh's *Médée* auf jene Passagen, die beinahe wörtlich von Seneca übernommen wurden, jedoch ohne diese aufzuführen.²⁰⁸ Hier handelt es sich mit den Anleihen an Seneca über die Systemreferenz hinaus, die durch die Aufnahme des mythologischen Stoffs gegeben ist, zusätzlich um eine deutlich erkennbare Einzeltextreferenz im Sinne Broichs und Pfisters.²⁰⁹

Folgende Übereinstimmungen konnten nachgewiesen werden: Das erste von Anouilh eingearbeitete Detail findet sich bei Seneca bereits im Prolog.

Seneca führt das Motiv der *Geburt* von Medeas Rache ein: [...] geboren ist die Rache schon;/ Geboren hab ich. (25-26)²¹⁰

Das Geburtsmotiv, das sich bei Seneca auf Medeas Rache bezieht wird bei Anouilh leicht variiert auf die Geburt des Hasses übertragen, und, was den Umfang anbelangt, näher ausgeführt:

Nourrice, nourrice, je suis grosse ce soir. J'ai mal et j'ai peur comme lorsque tu m'aiodais à me tirer un petit de mon ventre....Aide moi, nourrice! [...] J'ai quelque chose à mettre au monde encore cette nuit, quelque chose de plus gros, de plus vivant que moi [...] (16)

Auf diese Ankündigung folgt kurz darauf die folgende Passage, in der Médée noch einmal in der Geburt/Kind- Metaphorik von ihrem Hass spricht: „Laisse moi, femme! Je'ai plus besoin de tes mains. Mon enfant est venu tout seule. Et c'est une fille, cette fois. O ma haine Comme tu es neuve... Comme tu es douce, comme tu sens bon! Petite fille noir, voilà que je n'ai plus que toi au monde à aimer.“ (20)

²⁰⁷ Lapp: *Anouilh's Médée: A debt to Seneca*, S. 185

²⁰⁸ Roeske: *Die verratene Liebe der Medea*, S. 143

²⁰⁹ Broich: *Zur Einzeltextreferenz*, in: Broich/Pfister (Hrsg.): *Intertextualität*, S.48 ff

²¹⁰ Es handelt sich hier um ein Wortspiel im lateinischen Original durch die doppelte Bedeutung von *parere* als Rache üben und gebären.

Eine weitere Übereinstimmung ergibt sich aus dem Umstand, dass Médée, wie bei Seneca, auch bei Anouilh verlangt, dass Jason mit ihr in die Verbannung gehe. Diese Forderung begründet sie dadurch, dass sie schon oft geflohen sei, allerdings immer für ihn und mit ihm. Aus diesem Grund fordert Médée Creon auf, ihr Jason zu überlassen. „Rends-moi Jason!“ (33) heißt es bei Anouilh, „[G]ib den Gefährten her!“ (273) bei Seneca.

Im Dialog zwischen Medea und Jason in dieser Sache finden sich in den beiden Versionen von Seneca und Anouilh beinahe wörtliche Entsprechungen: „Ich floh einst, Jason, fliehe nun- neu ist dies nicht,/ den Wohnsitz wechseln; neu ist nur des Fliehens Grund:/ Für dich pflegt ich zu fliehen. (448-449) heißt es bei Seneca, im Vergleich dazu Anouilh:

„Je fuis, Jason! Je fuis. Il n´est pas nouveau pour moi de changer de séjour. C´est la cause de ma fuite qui est nouvelle, car jusqu´ici c´est pour toi que j´ai fui.“ (44)

Auch der Wunsch Jasons, zu „vergessen“ und sich damit endgültig von Médée zu befreien, ist bereits bei Seneca formuliert: Gleichzeitig aber wird klar, dass dieser Wunsch sich nicht erfüllen wird: „Aha, du gehst, verdrängen willst du mich/ und meine vielen Taten? Du vergaßest mich?/ Doch mich vergisst du nie.“(55)

Bei Anouilh drückt Jason den Wunsch des Vergessens an vier verschiedenen Stellen aus. Beim ersten Mal scheint Jason noch sicher, dass es ihm gelingen wird, da er sagt, er werde vergessen- „Je l´oublierai“ (49) Beim zweiten Mal drückt er lediglich den Wunsch aus: „Je veux l´oubli et la paix. (53) Beim dritten Mal spricht er von diesem Wunsch im Zusammenhang mit seiner Braut, durch deren einfaches, aber reines Wesen er sich nicht nur Demut und Bescheidenheit zu erreichen erhofft, sondern auch das Vergessen: „De ses doigts gauches de petite fille, j´attends l´humilité et l´oubli. (74)

Ein letztes Mal geht es gegen Ende des Stücks im Schlusdialog zwischen Médée und Jason um das Vergessen. Medea fordert Jason zynisch auf, angesichts der toten Söhne und des Todes von Créon und dessen Tochter, zu versuchen, all das, und damit sie zu vergessen..

„Je t´ai fait pleurer, je t´ai fait aimer. Regarde- les, ton petit frère et ta femme, c´est moi. C´est moi! C´est l´horrible Médée! Et essaie maintenant de l´oublier!“ (88)

5.3 Das „Spiel“ bei Anouilh

Laut Kahl konzentrierten sich Studien zu Jean Anouilhs Theater lange Zeit auf den grundlegenden Konflikt zwischen „pureté“ und „saleté“, „auf die Auseinandersetzung zwischen den Helden, die jeden Kompromiß mit ihrer Umwelt ablehnen, und ihren

Gegenspielern, die aus Vernunft oder Charakterschwäche Kompromisse vertreten und durchsetzen.“²¹¹

Erst in jüngerer Zeit sei die spezifische Dramentechnik Anouilhs Gegenstand literaturwissenschaftlicher Studien geworden.

Kenkel hatte, wie bereits erwähnt, Elemente des Rollenspiels bei Jahn nachgewiesen. Bei Anouilh ist das Rollenspiel integraler Bestandteil des Stücks.

Im Wesentlichen ist diese Dramentechnik ein Spiel mit der Theaterfiktion, wobei die Zuschauer oftmals direkt auf den Spielcharakter des Stücks hingewiesen werden. Die Merkmale des Rollenspiels bei Anouilh treten vor allem in seinen Neubearbeitungen der griechischen Mythologie zu Tage. So lässt sich mit Kenkel schlussfolgern, dass der Spielbegriff bei Anouilh in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Mythos steht.²¹²

Charakteristisch für diese Dramentechnik ist es, dass die handelnden Figuren eines Stücks sich ihres Spiels und ihrer Rolle im Spiel bewusst sind.

Für das Rollenspiel im Stück gibt es bei Anouilh zahlreiche Anhaltspunkte. Die einzelnen Charaktere (er)kennen selbst ihre Rolle und bringen diesen Umstand auch immer wieder zum Ausdruck. Dass die Identifizierung mit der jeweiligen Rolle eine willentliche ist, betont Anouilh laut Kenkel beispielsweise im Falle Médées durch die wiederholte Frage an die Heldin, ob sie Médée sei.²¹³ Medea kennt ganz offensichtlich die Rolle, die ihr im Mythos zukommt, ebenso kennt sie bereits den jeweiligen weiteren Handlungsverlauf, was in der Szene deutlich wird, in der sie von einem Jungen die Nachricht von Jasons Eheschließung erhält: „Dis vite! Je sais!“ (17) Médée ist hier offensichtlich mit einem Vorwissen hinsichtlich des weiteren Fortgangs des Stücks ausgestattet. Im Dialog mit dem Jungen tritt der Spielcharakter noch einmal sehr deutlich zu Tage, wenn Médée ausruft: „Vite, vite, petit, tu auras joué ton role!“ (19) Bis zur großen Auseinandersetzung zwischen Jason und Médée haben beide nach den im Mythos vorgegebenen Verhaltensmustern gehandelt. Bis zu dieser Auseinandersetzung auf der „privaten Ebene“, wie Kenkel es bezeichnet, sind sie mehr oder weniger den im Mythos angelegten Motivationen gefolgt.²¹⁴ In diesem Dialog spricht auch Jason von der ihm zukommenden Rolle, in der er ohnmächtig ist, und den vorgegebenen Fortgang nicht beeinflussen kann: „Je ne peux rien empêcher. Tout juste jouer le role qui m'est dévolu, depuis toujours (62).“ Damit spricht Jason die Tradierung des mythologischen Plots an, der „schon immer“, als Vorgabe galt. Die jeweilige Rolle wird von den handelnden Personen bewusst eingenommen, und

²¹¹ Kahl: Die Funktion des Rollenspiels in den Dramen Anouilhs, S.1

²¹² Kenkel: *Medea- Dramen*, S. 107

²¹³ Ebd., S.110

²¹⁴ Ebd., S.110

entscheidend ist, dass sich sowohl diese als auch das Publikum sich des Spielcharakters bewusst sind.

Das Rollenspiel setzt laut Kenkel beim Publikum einen gewissen Grad an Kenntnis des zu spielenden Stoffes voraus: „[...] d.h., das Interesse des Zuschauers ist auf bestimmte Handlungen und Eigenschaften des Helden fixiert, die er mit Recht in dem ihm vorgeführten Geschehen erwartet.“²¹⁵ Besonders im Falle der griechischen Mythologie kann vom Autor die Kenntnis des groben Handlungsverlaufes vorausgesetzt werden. Diese Vorkenntnis will das Publikum auf der Bühne bestätigt finden. Die Rollenerwartung richtet sich auf einen ganz bestimmten Handlungsverlauf, der im Falle des Mythos ein Komplex, bestehend aus dem tradierten mythologischen Inhalten und einzelnen schriftlichen Fixierungen ist. Die durch den Mythos erzeugte Rollenerwartung beim Publikum kann vom Autor bestätigt oder zerstört werden.

5.4 Die Figurenkonstellation

Als handelnde Personen treten bei Anouilh Médée, Jason und Créon sowie die Amme, ein Junge und die Wachen auf.

Was die Figurenreden anbelangt, so wird die Rolle Jasons aufgewertet, während die beiden Söhne Medeas an keiner Stelle zu Wort kommen, und im Personenverzeichnis nicht auftauchen. Die Rolle der Amme ist insofern von Bedeutung als sie über die Vergangenheit Medeas in Kolchis informiert. Sie spricht über die kolchischen Bräuche und erinnert Medea an ihr Leben als Königstochter. Durch die Fragen, die die Amme an Médée richtet erfährt der/die LeserIn, warum Médée nach Korinth geflohen ist: aus Liebe zu Jason. Über die Vorgeschichte Jasons und Médées erfährt der/die LeserIn vergleichsweise viel - in einem langen Dialog wird die gemeinsame Vergangenheit noch einmal aufgerollt und die bei Anouilh besonders intensive Beziehung zwischen Jason und Médée von den beiden rekapituliert. Was die beiden nun trennt sind ihre gegensätzlichen Lebensentwürfe.

Die Diskrepanz der Lebenseinstellungen wie sie im Stück von Médée und Jason eingenommen werden könnte größer nicht sein. Während Jason sich nicht mehr viel vom Leben erwartet, handelt und fühlt Médée immer noch mit der gleichen Bedingungslosigkeit, die Jason früher an ihr geliebt und mit ihr geteilt hatte.

Jasons Resignation geht einher mit einer Art Selbstverlust, während Medea immer mehr

²¹⁵ Ebd., S. 111

zu sich zurückfindet, „sie selbst“ wird. Alle handelnden Personen sind als Kontrastfiguren zu Médée angelegt, sie sticht aufgrund ihrer starken Persönlichkeit und ihres Kampfeswillens im Vergleich zu allen anderen Figuren des Stücks hervor. Nicht nur Jason ist ihr unterlegen, auch Créon wirkt im Vergleich mit ihr schwach und mittelmäßig. Mittelmäßig ist auch Créons Tochter, gerade deshalb glaubt Jason mit ihr zwar nicht glücklich, wie er es mit Médée gewesen war, aber zufrieden zu werden.

Im Gegensatz zu Jason macht Medea im Verlauf des Stücks eine deutliche Entwicklung durch. Ihre Liebe zu Jason sieht sie rückblickend als eine Form der Abhängigkeit, von der sie sich nun befreit.

Jasons Phlegma zeigt sich noch einmal sehr deutlich am Schluss des Stücks, wenn er angesichts des Todes der Kinder und Médées quasi zur Tagesordnung übergehen will.

5.5 Der Motivbereich

In Kapitel 5.5.1 soll auf einen oder *den* zentralen Aspekt bei Anouilh eingegangen werden, und damit auf jene Auseinandersetzungen mit dem Werk Anouilhs, die auf den bereits von Kahl beschriebenen Konflikt zwischen „pureté“ und saleté eingehen. Dies gilt u.a. für John C. Lapps Artikel zur *Médée* Jean Anouilhs, in dem der Verfasser diesen Aspekt als zentralen Konflikt in den Dramen Anouilhs beschreibt: „Most of Anouilhs plays deal in varying intensity with the incompatibility of purity and integrity on the one hand, and the crass compromise, the petty venality of the everyday world on the other.“²¹⁶

Für Donald Heiny sind die Stücke Anouilhs beherrscht von zwei Typen von Charakteren, aus denen er eine bestimmte *Weltsicht* Anouilhs ableitet „To Anouilh humanity is made up of two kinds of people: the anonymous mass of normal and rational nonentities who accept the banality of daily existence, and the herous.“²¹⁷ Diese Einteilung wird an anderer Stelle noch konkretisiert: „The first group is motivated chiefly by a desire for happiness, not the ecstasy of the saint but the *petit bonheur* of the unambitious.“²¹⁸ Ob es sich bei dieser doch recht holzschnittartigen *Weltsicht* wirklich um eine Überzeugung Anouilhs handelt sei dahin gestellt, in jedem aber Fall können die in seinem *Medea* - Stück entwickelten Charaktere jeweils einem der beiden Typen zugeordnet werden.

Dementsprechend kreist der Themenbereich um die Unvereinbarkeit der beiden Standpunkte, wie sie hier von *Medea* und Jason eingenommen werden.

²¹⁶ Lapp: Anouilh's *Médée*, S. 183

²¹⁷ Heiney, Donald: *Jean Anouilh: The Revival of Tragedy*, S.331

²¹⁸ Ebd.

5.5.1 Resignation vs. Revolte

Bei Jean Anouilh und seinem Medea - Drama ist es, wie bereits angedeutet, nicht mehr so sehr der Kontrast zwischen Eigenem und Fremdem, bzw. Barbarentum und Hellenentum, der den zentralen Konflikt des Stücks bildet, wie es noch bei Jahn der Fall war. Vielmehr rückt die Gegensätzlichkeit zweier Lebensentwürfe, die - miteinander unvereinbar - hier aufeinanderprallen, in den Vordergrund.

Es sind dies die Mäßigkeit, die im Stück von Jason als „Bescheidenheit“ bezeichnet wird auf der einen Seite, und das Prinzip des Absoluten, der Bedingungslosigkeit auf der anderen Seite. Worum handelt es sich aber bei diesem noch näher zu bestimmenden Prinzip des Absoluten, das sich Médée in Anouilhs Stück offensichtlich zur Maxime gemacht hat, und worin besteht Jasons Selbstbescheidung?

Ein kurzer Blick auf die fiktive Vergangenheit der beiden Ehepartner, die hier wiederum vor Einsetzen der Handlung im Stück liegt, kann darüber Auskunft geben.

Wie die euripideische Medea hat Médée auch bei Anouilh zu Jasons Rettung schreckliche Taten verübt, die eine Flucht nach Korinth notwendig gemacht hatten.

Allerdings ist es hier nicht nur Médée, die, von bedingungsloser Liebe zu Jason erfüllt, sich zu den von ihr verübten Gräueltaten hinreißen hatte lassen, sondern auch Jasons Liebe zu ihr war zu diesem Zeitpunkt bedingungslos, und diese Liebe machte die beiden zu Komplizen im Kampf gegen die Außenwelt.

Gerade weil Médée grausam handelte, gerade weil ihr Leben voll von Abenteuer und Verbrechen war, hatte er sie geliebt: „Je t´ai aimé, Médée. J´ai aimé le crime et l´aventure avec toi. [...] J´ai aimé ton monde noir, ton audace, ta révolte, ta connivence avec l´horreur et la mort, ta rage de tout détruire.“ (69)

In der Vergangenheit hatte Jason und Médée gerade das verbunden, was sie jetzt trennt. Das trennende Moment ergibt sich aus einem Sinneswandel Jasons, der nun die gemeinsame Vergangenheit von sich abgetrennt sehen und vergessen will, um ein anderes Leben zu beginnen. Er erwartet nicht mehr viel von diesem anderen Leben: „Je veux être humble“ (70) erwidert er Médée, die ihn fragt, ob er nicht mehr an ein Leben im Widerstand glaubt.

Diese Bescheidenheit geht mit dem Verlust dessen einher, was er mit Médée geteilt hatte, nämlich eine leidenschaftliche, beinahe symbiotische Verbindung. In seiner neuen Verbindung mit Créons Tochter, die im Vergleich zu Médée, wie er selbst andeutet, reines Mittelmaß ist, hofft er nicht viel mehr zu erlangen als Frieden, „le pauvre bonheur“ (74)

Kreusa, die Jason als „neuve, simple et pure“(74) beschreibt, werde er nie so lieben, wie er Médée geliebt hatte. Die Verbindung mit Créons Tochter bedeutet die Abkehr von einem Leben mit Médée, das er nun vergessen will: „De ses doigts gauches de petite fille, j’attends l’humilité et l’oubli.“ (74) Kreusa und das von ihm gewählte Leben mit ihr repräsentiert all das, wogegen er gemeinsam mit Médée revoltiert hatte, er sei nun bereit, sich zu bescheiden und zu leben, ohne Illusionen, „comme ceux que nous méprisons, ce qu’on fait mon père et le père de mon père et tout ceux, qui ont accepté avant nous, et plus simplement que nous, de déblayer une petite place où tienne l’homme dans ce désordre et cette nuit.“ (70)

Médée verachtet das Mittelmaß, das mit ihrem Wesen nicht zu vereinbaren ist. Für sie ist es gleichbedeutend mit Schwäche, die sie auch Créon vorwirft. Dieser hatte unzählige Grausamkeiten verübt oder verüben lassen, als er noch die Kraft dazu hatte. Er sei von gleicher Art wie Médée gewesen: „De la race de ceux qui jugent et qui décident, sans revenir après et sans remords.“(36) Nun zeigt er Schwäche angesichts Médées Forderung, sie zum Wohle aller sofort töten zu lassen. Er sei zu alt um zu regieren, stellt Médée fest, weshalb sie ihn verachtet.

Das Bild, das Médée von Créon entwirft, kontrastiert stark mit ihrem Selbstbild. Médée definiert sich über ihren Mut, ihren Stolz, und letztlich auch über ihr Vermögen, bedingungslos grausam zu handeln. Médée macht keine Kompromisse; Bescheidenheit lässt sich mit ihrem Charakter, der geprägt ist von ins Extreme gesteigerten Eigenschaften, Handeln und Gefühlen, in keiner Weise vereinbaren. Dies zeigt sich zunächst im Gespräch mit Créon: „Je ne peux pas te supplier. Je ne peux pas. Mes genoux ne peuvent pas plier, ma voix ne veut pas se faire humble.“ (39)

Médées Selbstbild offenbart sich im Dialog mit Jason, dessen Mitleid sie nicht ertragen kann: „J’ai menti, j’ai triché, j’ai volé, je suis sale [...] Je suis tous les sales gestes et toutes les sales pensées. Je suis l’orgueil, l’egoïsme, la crapulerie, le vice, le crime. [...] Tout ce qui est noir et laid sur la terre, c’est moi qui l’ai reçu en dépôt. (61)

Sie schreibt sich selbst Eigenschaften zu, die für ihre Außenwelt das absolut Böse darstellen. Von Créon beispielsweise wird sie aufgrund ihres schrecklichen Rufs gefürchtet, er hat Jason jedoch versprochen, sie unbehelligt ziehen zu lassen. Was für andere Beweis für ihre Grausamkeit ist, ist für Médée selbst Ausdruck von Stärke, aus der sich ihr übermäßiges Selbstbewusstsein nährt: sie ist grausam, und stolz darauf. Im Dialog mit Jason bringt sie es auf den Punkt: „Je ne sais faire que le mal.“ (60)

Das Glück, „le pauvre bonheur“ wie es Jason anstrebt ist es, was Médée am meisten abstößt. Es ist „ihr“ Glück, also das Glück der anderen, das dem, was Medea als Ideal

anstrebt entgegengesetzt ist. Jason weiß davon, kennt er Médée doch seit zehn Jahren: „Plus nous serons à te juger, à te haïr, mieux cela sera, n'est pas? Plus le cercle s'élargira autour de toi, plus tu seras seule, plus tu auras mal pour mieux haïr toi aussi, plus cela sera bon.“ (58)

In einem vor dieser Szene liegendem Dialog mit der Amme spricht Médée von der Geburt ihres angesichts der Nachricht über Jasons Verheiratung neu aufgeflamnten Hasses. Beinahe zärtlich schildert sie, wie sich etwas in ihr regt, wie damals, als sie mit Hilfe der Amme ein Kind geboren hatte, und es ist etwas, das sich dem Glück der anderen verweigert; „quelque chose, qui dit non au bonheur.“ (16)

Mit der Geburt ihres Hasses verbunden sind eine radikale Selbstwerdung, ein Wiederfinden der eigenen Identität und schließlich die Identifikation mit dem eigenen Hass. Jason hatte die „wahre“ Médée „eingeschläfert“, nun ist sie wieder sie selbst: „Haine! Haine! Grande vague bienfaisante, tu me laves et je renais.“ (25)

Ab diesem Zeitpunkt beschwört Médée immer wieder affirmativ die eigene Identität: „Je suis Médée“ heißt es an mehreren Stellen. (26, 88)

Médée verachtet nicht nur das „Glück“ der anderen, sie selbst fühlt sich nur mehr lebendig, wenn sie hassen und leiden kann. Ihre ins Extreme gesteigerten Hassgefühle verbinden sich in diesem eindringlichsten Monolog des Stückes mit einer wilden Leidenschaft:

C'est maintenant, Médée, qu'il faut être toi-même... O mal! Grande bête vivante qui rampe sur moi et me lèche, prends-moi. Je suis à toi cette nuit, je suis ta femme. Pénètre moi. Déchire moi, gonfle et brûle au milieu de moi Tu vois, je t'accueille, je t'aide, je m'ouvre... Pèse sur moi et ton corps velu, serre-moi dans tes grandes mains calleuses, ton souffle rauque sur ma bouche, étouffe-moi. Je vis enfin! Je souffre et je nais. Ce sont mes noces. C'est pour cette nuit d'amour avec toi que j'ai vécu.
[...]

(78 f)

Die Bedingungslosigkeit mit der Médée fühlt und handelt geht so weit, dass auch der eigene Tod, bzw. den Tod anderer von ihr nicht als Bedrohung erlebt, sondern als Möglichkeit, gleichsam wertungsfrei, hingenommen wird. Die Amme, die mit besonderer Bescheidenheit ausgestattet ist, und für die kleinen Freuden des Alltags lebt, äußert wiederholt, sie wolle nicht sterben, „mais ce n'est plus de vivre ou de mourir maintenant qu'il s'agit“ (29), antwortet ihr Médée.

5.5.2 Von Anfang und Ende einer Beziehung

Einen großen Teil des Stücks nimmt jener Dialog zwischen Jason und Médée ein, in dem sie über die gemeinsame Vergangenheit und eine Zukunft ohne einander sprechen. Dabei wird, wie noch zu zeigen sein wird, bald deutlich, dass eine Zukunft Jasons ohne Médée und umgekehrt eine Illusion ist.

Zunächst stehen in einem Dialog mit der Amme das Selbstbild Médées und die Sicht auf das eigene Geschlecht im Mittelpunkt. Voller Verachtung schildert sie die generelle Abhängigkeit der Frau von ihrem Partner, der auch sie in ihrer Beziehung zu Jason erlegen war. Inge Stephan bezeichnet die Beziehung Médées zu Jason als „eine Form der Hörigkeit“.²¹⁹

Médée klagt deswegen in wilder Beschimpfung nicht nur sich selbst, sondern alle Frauen an „Femme! Femme! Chienne! Chair faite d'un peu de boue et d'une cote d'homme! Morceau d'homme! Putain!“ (23)

Auch spricht sie von Schande, von der sie sich nun, da sie wieder zu sich selbst findet befreit. „Je me retrouve [...] Ce n'est plus cette femme attachée à l'odeur d'un homme, cette chienne couchée qui attend. Honte! Honte!“ (21)

Die Beziehung zwischen Jason und Médée war aber, wie aus der Rückschau Jasons auf die gemeinsame Zeit hervorgeht, keine einseitige.

Im bereits angesprochenen zentralen Dialog des Stücks schildert Jason die Anfänge seiner Liebesbeziehung zu Médée. In seinen Schilderungen erscheint die Beziehung anfangs eine geradezu ideale gewesen zu sein. Zunächst hatte er sie, so Jason, geliebt, wie ein Mann eine Frau lieben kann. Später habe er ihr mehr gegeben als diese gewöhnliche Liebe eines Mannes zu seiner Frau: „Je t'ai donné plus qu'un amour d'homme- peut- etre sans que tu l'aies su. Je me suis perdu en toi comme un petit garçon dans la femme qui l'a mis au monde. Tu as été longtemps ma patrie, ma lumière, tu as été l'air que je respirais, l'eau qu'il fallait boire pour vivre et le pain de tous les jours. (63)

In dieser Verbindung waren sie einander alles: Komplizen, Brüder, Geliebte: „Le monde est devenu Médée...“ (65)

Jason erinnert Médée an jene Zeit, als sie eine beinahe symbiotische Beziehung geführt hatten: „Les as - tu oubliés ces jours où nous n'avons rien fait, rien pensé l'un sans l'autre? (65)

Wann und wodurch sich die Beziehung gewandelt hatte geht aus den Reden Jasons und

²¹⁹ Stephan: *Medea*, S. 109

Médées nicht klar hervor. Jason spricht von den Lügen Médées, während er angefangen hatte, sich für andere Frauen zu interessieren. Auch hatte Médée ihn betrogen, ihren Geliebten aber von Jason töten lassen.

Sie sei lediglich die Erste gewesen, die „geflohen“ sei. Gerade diese Flucht voreinander stellt sich jedoch als unmöglich heraus. Nun ist es Jason, der aus der Beziehung ausbrechen und die Vergangenheit hinter sich lassen will.

Der Grund dafür ist laut Jason nicht etwa eine neue Liebe, sondern der Wunsch nach einem Leben in Frieden: „Ce n'est plus seulement toi que je hais, c'est l'amour!“ (50)

Aus demselben Grund will er auch nicht Médées Tod: „Je ne veux pas ta morte non plus. C'est encore toi, ta morte. Je veux l'oublie et la paix.“ (53)

Während Jason nicht mehr kämpfen will hat Médée nichts von ihrer Kampfeslust verloren. Aggressiv und angriffsbereit zeigt sie sich als Jason sein Mitleid für sie ausspricht. Sie erträgt kein Mitleid weil es sich mit ihrem Selbstbild nicht vereinbaren lässt, genau so wenig wie das Aufgeben. Jason erkennt ihre Tragik: „Tu as l'air d'une petite bete éventrée qui se débat empetrée dans ses tripes et qui baisse encore la tete pour attaquer“ (59)

5.5.3 Die Unmöglichkeit der Trennung, die Unfähigkeit zu vergessen

Sowohl Médée als auch Jason hatten bereits eine Welt ohne den anderen/ die andere imaginiert: „Comme ca serait facile un monde sans Jason“ ruft Médée aus, und auch Jason spricht davon: „Un monde sans Médée! Je l'ai revé aussi!“ (46)

Dass sich zwischen Jason und Medea keine echte Trennung herbeiführen lässt, wird an zahlreichen Aussagen Médées, wie an der folgenden, deutlich.

„Tu ne seras jamais délivré, Jason! Médée sera toujours ta femme! Tu peux me faire exiler, m'étrangler tout à l'heure quand tu ne pourras plus m'entendre crier, jamais, jamais plus, Médé ne sortira de ta mémoire. [...] (48)

Médée will gerade das verhindern, was Jason sich von einem Leben ohne sie erhofft: das Vergessen. Seinen „Frieden“ habe er an jenem Abend in Kolchis, als er sie zum ersten Mal in den Armen gehalten hatte, für immer verloren, und gleichzeitig Médée zum Lebensmittelpunkt gemacht: „Le monde est Médée pour toi, à jamais.“ (53)

Der Grund für Médées Festhalten an ihrer Beziehung zu Jason kann nicht durch Liebe zu ihm erklärt werden. Die Amme stellt fest, dass Médée Jason schon des längeren nicht mehr liebe, und an der Reaktion Médées wird deutlich, dass die Amme Recht hat.

Auch fragt Médée Jason, ob er ihr glauben würde, wenn sie behaupten würde, es noch einmal miteinander versuchen zu wollen. Jason verneint, und Médée gibt ihm Recht. Was

ist es aber, das Médée eben so handeln lässt wie sie handelt? Als Interpretation für das Festhalten an dem vor langer Zeit geschlossenen Bund drängen sich zwei Motive auf: Besitzansprüche und die Aufrechterhaltung der Ehre. Zudem steht Jason wegen der zu seinem Wohl verübten Taten in Médées Schuld. Médées Anspruch auf Jason ist absolut, wobei ein Kompromiss in der Verbindung zu ihm gleichbedeutend wäre mit einer Selbstaufgabe.

Médée fordert, dass Jason mit ihr in die Verbannung gehe, er habe Teil an ihrer Schuld: „[...] chacun de mes crimes est à lui“. (40) Créon hingegen sieht keinen Grund für eine Ausweisung Jasons, da dieser mit Médées Verbrechen nichts zu tun habe. Médée erwidert, dass Jason genau wisse, dass er mit ihr- auch durch ihre Verbrechen- auf ewig verbunden bleiben wird: „Il sait que son nom et le mien sot liés ensemble pour siècles. Jason- Medée! Cela ne se séperera plus.“ (38) Créon könne sie verjagen, sie töten, dies spiele keine Rolle, weil Jason sich nie wirklich von ihr trennen können wird.

5.5.4 Ende und Neubeginn

Am Ende des Stücks, nachdem auch Médée tot ist, zeigt sich in der Rede Jasons noch einmal tiefe Resignation, jedoch in Verbindung mit einem „vernünftig“ erscheinenden Zweckrationalismus.

Er werde vergessen, ein bescheidenes Leben führen und das tun, was er für notwendig hält. : Oui, je t’oublierai. Oui, je vivrais et, malgré la trace sanglante de ton passage à côté de moi, je referai demain avec patience mon pauvre échafaudage d’homme sous l’oeil indifférent des dieux.“ (89) Offensichtlich möchte er nun weiterleben, als hätte es Médée nie gegeben.

[...] Il faut vivre maintenant, assurer l’ordre, donner des lois à Corinthe et rebâtir sans illusions un monde à notre mesure pour y attendre de mourir. (89)

Das Leben besteht demnach neben den Dingen, die notwendig sind zu tun, letztlich nur noch in einem Warten auf den Tod.

Es handelt sich bei Jasons Schicksalsergebenheit um das genaue Gegenteil von Médées Handeln. Indem sie sich selbst das Leben nimmt entscheidet sie sich noch ein letztes Mal für das Extreme, das Absolute, die Bedingungslosigkeit. Für Lütkehaus ist der Selbstmord „die triumphale Selbstapotheose und Selbstverewigung der *schrecklichen Medea* [...]“²²⁰

Im letzten Dialog des Stücks kommt in ihrer Unterhaltung mit dem Wächter die Amme

²²⁰ Lütkehaus: *Mythos Medea*, S.317

Médées noch einmal zu Wort. Stärker noch als Créon und Jason hatte sie das Mittelmaß und die Bescheidenheit verkörpert.

Auch in diesem letzten Dialog spricht die Amme über die den Tagesablauf voller Banalitäten und die „kleinen Freuden“ des Alltags, die ihr offensichtlich genügen, um zufrieden zu sein.

Der mythische Zirkel schließt sich, wenn die Amme und der Wächter über die baldige Ernte sprechen, mit der der natürliche Kreislauf von neuem beginnt.

6. Max Zweig: *Medea in Prag* (1949)

6.1 Vergleich mit Euripides' „*Medea*“ und Handlungsverlauf

Wenn man Max Zweigs „*Medea in Prag*“ aus dem Jahr 1949 mit der euripideischen „*Medea*“, und in weiterer Folge mit den beiden in den Kapiteln 4 und 5 behandelten Werken von Hans Henny Jahn und Jean Anouilh vergleicht, fallen zunächst zwei Veränderungen auf: die Transposition der Handlung in zeitgenössische Verhältnisse - Prag im Jahre 1948 - und die veränderten Figurennamen. Wenngleich Zweigs *Medea* - Drama stärker vom Prätext abweicht als die Versionen Jahnns und Anouihls können doch, was den Handlungsverlauf anbelangt, deutliche Entsprechungen identifiziert werden. Die Aktualisierung des mythischen Stoffs lässt neue (Be)deutungsfelder entstehen und eröffnet eine Perspektive auf zeitgenössische Verhältnisse, eine Perspektive, die immer schon die mythologische Tradition mitdenkt, bzw. voraussetzt, sie mitzudenken. Es ist bei Zweig die Sicht auf eine Gesellschaft, die Freiheit und Humanität propagiert - der moderne Kreon Klement Moravan und seine Frau Bozena sehen sich selbst als Vertreter des „revolutionären Lagers“ - und Fremdenfeindlichkeit lebt.

Als Intertextualitätmarker dient bereits der Titel, der den Erwartungshorizont des/der LeserIn dahingehend lenkt, die antike Vorlage stets mitzudenken. Tatsächlich finden sich im gesamten Handlungsverlauf signifikante Parallelen zum euripideischen Prätext.

Eine kurze Inhaltsangabe soll Aufschluss über Entsprechungen und Abweichungen geben: Der Widerstandskämpfer Prokop Foltyn kehrt nach neun Jahren Exil nach Prag zurück. Er hatte auf englischer Seite in Libyen gegen Hitler gekämpft. Als er schwer verwundet wurde, pflegte ihn Leila, seine spätere Ehefrau und Tochter eines hoch angesehenen Scheichs, gesund. Mit ihr hat er zwei Kinder, Amin und Omar.

Durch einen Zufall wird Propkop an seine Heimat erinnert, und Heimweh führt ihn und seine Familie schließlich zurück nach Prag, wo er jedoch, wie sich herausstellt, aufgrund

der Abstammung seiner Frau, keineswegs willkommen ist.

In ihrer Fremdenfeindlichkeit verhaftet sehen Klement Moravan, Gerichtspräsident und Onkel Prokops, und dessen Frau Bozena, in Leila nur das „barbarische Wüstenweib“, „eine Wilde“(66), die „unter [Prokops] Würde“(6) sei. Prokop und seine Familie werden des Hauses verwiesen, was durch die Intervention Zdenkas, der Tochter Klements und Jugendfreundin Prokops, zunächst rückgängig gemacht wird. Offensichtlich liebt Zdenka Prokop noch immer, und bietet ihm ihre Hilfe an. Sie ist es auch, die Leila davon überzeugt, dass ihre beiden Söhne in einem Kinderheim besser aufgehoben seien als bei den Eltern. Auch würde es den Kindern erleichtern, sich an die neue Umgebung anzupassen, und sich an die Sitten des Landes zu gewöhnen. Leila wehrt sich anfangs dagegen, kann sich jedoch gegenüber Zdenka und ihrem Mann nicht durchsetzen. Sie entlässt schließlich die Kinder, die sich heftig wehren, in die Obhut Zdenkas.

Die Prophezeiung Faridas, Leilas Tante, dass die Kinder die Mutter vergessen, und nicht zurückkommen würden, soll sich letztlich bewahrheiten. Um Leila loszuwerden und seine Tochter mit Prokop zu verkuppeln, denunziert Klement sie zunächst als feindliche Agentin und dann als Diebin.

Schließlich nutzt er seine Machtposition aus, um einen Ausweisungsbefehl gegen Leila zu erwirken. Dieser gilt nur für Leila, nicht aber für ihre beiden Söhne. Als Leila die Herausgabe der Kinder fordert, wird ihr zunächst heuchlerisch gewährt, eines der beiden Kinder mitzunehmen. Dies wird allerdings an die Bedingung geknüpft, dass das Kind freiwillig mit der Mutter gehe. Bald wird klar, dass Leila das Opfer einer Intrige ist: Die Kinder wurden manipuliert, verleugnen ihre Herkunft, sind der Mutter inzwischen völlig entfremdet und wenden sich von ihr ab. Tief getroffen tötet Leila die beiden Söhne.

Kurz sollen nun die einzelnen Anknüpfungspunkte an die antike Vorlage zusammengefasst werden: Leila ist in Prokops Heimat wie die euripideische Medea in Korinth eine Fremde.

Wie die Königstochter Medea ist auch Leila von edler Abstammung und in ihrem Land von hoher gesellschaftlicher Stellung, und wie Medea wird sie in der Fremde verachtet und hat eher den Status einer Bettlerin. Anders als Medea zeigt sich Leila dem Mann gegenüber unterwürfig, fordert jedoch gleichzeitig ihr Recht als Ehefrau. Sie werde um ihn kämpfen, so Leila, die die Pläne Klements durchschaut.

Wie Kreon, der seine Tochter mit Jason vermählt, estimiert Klement eine Verbindung Prokops mit seiner Tochter, und wie Jason fällt es Prokop leicht, sich von Leila zu trennen, die er inzwischen selbst als „fremd“ empfindet.

Auch erinnert Klement in seiner Furcht vor Leila, die „hochintelligent“ sei, und daher „geradezu vorbestimmt für dunkle Dienste“ (91), an Kreon. Sie werde jedoch „keine

Gelegenheit haben, ihre Drohungen auszuführen“, so Klement, denn er werde sie „unschädlich“ machen (97).

Tatsächlich folgt kurz darauf der Ausweisungsbefehl, der, anders als bei Euripides, nur Leila, nicht aber ihre Kinder betrifft. Wie bei Seneca werden Leila die Kinder genommen, jedoch auf subtilere Art und Weise. Mit dem Vorwand, Leilas Söhne zu „humanisieren“ werden sie von der Mutter getrennt und ihr schließlich völlig entfremdet.

Der Aspekt der Heimatlosigkeit Medeas, die den Vater verraten und Kolchis den Rücken gekehrt hat, in das sie nun nicht mehr zurückkehren kann, wird bei Zweig an zeitgenössische Verhältnisse angepasst: Leila soll, wenn sie nicht freiwillig gehe, zwangsweise abgeschoben werden. In der modernen Version besitzt Leila keinen gültigen Pass, und wird somit in keinem anderen Land Aufnahme finden.

Der Schluss von Zweigs Drama unterscheidet sich grundlegend von allen bisher behandelten Dramen: Bei Zweig ist es nicht Rache, die seine Medea die Söhne morden lässt. Der Kindsmord ist keine Rache sondern eine - keineswegs geplante - Handlung im Affekt. Ganz ausdrücklich verwehrt sich Leila zuvor gegen jede Form der Rache, als ihre Tante Farida diese von ihr fordert. Sie wolle keine Rache, wolle nur ihre Kinder zurück.

Die Flüche, die sie in ihrer Verzweiflung ausstößt, richten sich gegen Klement, Zdenka und Prokop, keineswegs plant sie jedoch den Kindsmord. Dass sie trotzdem tötet, ist für Stephan „die logische Konsequenz eines Entfremdungs- und Enteignungsprozesses“²²¹, der aus Leila am Ende das „Barbarenweib“ macht, das sich nicht an die Gesetze ihrer Feinde hält. Für Eva Reichmann ist Zweig der erste und einzige Dramatiker, der den Kindsmord durch die Mutter auf nachvollziehbare Art und Weise, nämlich nicht als Mord aus Rache, sondern als Verzweiflungstat, gestaltet.²²² Der Mord an den Söhnen passiert bei Zweig quasi „in letzter Minute“ und, wenn man von der Kenntnis des tradierten Handlungsverlaufs absieht, völlig unerwartet, ganz anders als bei Euripides, in dessen Stück eine Schreckenstat von Anfang an erwartet wird.

Der Verrat durch Jason, und schließlich der Bruch der Söhne mit ihrer Mutter führen zur fatalen Eskalation. Der Besitzanspruch Medeas ihren Söhnen gegenüber wird hier ganz klar ausgedrückt: „Ich habe sie dem Leben gegeben. Ich habe sie zurückgenommen.“(115)

Abschließend kann festgestellt werden, dass Max Zweigs „Medea in Prag“ im Vergleich zu den zuvor behandelten Adaptionen des Mythos teilweise sehr plakativ wirkt. Die Dialoge

²²¹ Stephan: *Medea*, S. 65

²²² Reichmann: *Nachwort*, in: *Max Zweig. Dramen*, S.198

wirken, etwa wenn es um Vorurteile Fremden gegenüber geht, stark überzogen, der/dem LeserIn bleiben aufgrund des holzschnittartigen Aufbaus keine Freiräume für eigene Reflexionen. Es gibt nur wenige Zwischentöne, die Charaktere wirken eindimensional und überzeichnet. Leila beispielsweise ist als absolut gute, Klement als absolut böse Figur angelegt. Wenig Tiefe besitzt auch der Charakter Prokops, der bis zum Ende farblos bleibt.

6.2 Die Figurenkonstellation

Trotz der veränderten Figurennamen bei Zweig lassen sich die handelnden Personen unschwer der jeweiligen Rolle bei Euripides zuordnen.

Die Protagonistin, die hier den Namen Leila trägt, ist als Berberin und Senussi in der Heimat ihres Ehemannes wie Medea in Korinth als „Fremde“ stigmatisiert. Ihre dunkle Hautfarbe, aufgrund der sie als „Negerin“ bezeichnet wird, ebenso wie ihre Verhaltensweisen führen zu ihrer gesellschaftlichen Ausgrenzung.

Während bei Euripides die Abkehr Jasons von Medea bereits vor Einsetzen der Handlung stattgefunden hat vollzieht sich die sukzessive Entfremdung der Jason nachempfundenen Figur Prokop von seiner Ehefrau bei Zweig im Verlauf des Stücks.

Der euripideische Kreon wird bei Zweig verkörpert durch Klement Moravan, dessen Charakterisierung starke Parallelen zu jener des Vorbilds aufweist. Wie bereits erwähnt ist die Figur Klement als absolut negativer Widerpart zu Leila angelegt. Bei Zweig ist Klement/Kreon verheiratet, und seine Ehefrau Bozena tritt als handelnde Person auf.

Wie ihr Ehemann ist sie als negative Figur gezeichnet, deren Charakterisierung sich in ihrer Fremdenfeindlichkeit und ihren Vorurteilen Leila gegenüber erschöpft.

Zdenka, die Tochter Klements und Bozenas entspricht der euripideischen Kreusa. Hier tritt sie im Gegensatz zum euripideischen Vorbild als handelnde Figur auf. Von allen bei Zweig auftretenden Personen ist sie diejenige, deren Charakter am meisten Ambivalenz aufweist. Einerseits solidarisiert sie sich zu Beginn mit Leila, andererseits ist sie es, die ihr später die Kinder nimmt.

Auch die beiden Söhne Leilas und Prokops sind bei Zweig mit Sprechtexten ausgestattet. Wichtig werden ihre Rollen im letzten Akt, in dem sie ihrer Mutter wie Fremde begegnen. Auch zwei bei Euripides nicht vorkommende Nebenrollen führt Zweig ein: es sind dies der Hotelbesitzer Kalabek und Frau Kroutil, eine Mieterin.

Sie diskreditieren Leila und stehen für den Fremdenhass in der breiten Bevölkerung, sind ansonsten aber nicht weiters von Bedeutung.

6.3 Der Motivbereich

Laut Eva Reichmann hat Max Zweig „im Medea - Stoff Aspekte entdeckt, die noch kein Autor vor ihm gestaltet hat.“²²³

Diese Einschätzung soll kritisch hinterfragt und zumindest relativiert werden.

Reichmann begründet ihre Aussage dadurch, dass Zweig mit „Medea in Prag“ ein Stück geschaffen habe, das „alle sozialen, politischen und individuellen Mechanismen von Fremdenhaß und Nationalismus aufzeigt.“²²⁴

Tatsächlich handelt Zweigs Stück von individuellem Ausländerhass und struktureller Ausgrenzung und thematisiert die verschiedenen Ebenen der Fremdheit, des Fremdseins. Der Motivbereich erschöpft sich aber in der Darstellung von gelebter Xenophobie auf der einen Seite und erlebter Ausgrenzung auf der anderen.

Die von Reichmann konstatierte Vielschichtigkeit des Dramas ist also zu hinterfragen.

Auch die Feststellung Reichmanns, Zweig sei der erste Dramatiker gewesen, der diesen Aspekt des Medea- Stoffs gestaltet hat trifft nicht zu. Zwar rekurriert sie auf Hans Henny Jahnns „Medea“, das Thema Fremdenhass käme jedoch, so Reichmann, nur an einer einzigen Textstelle vor.

Entgegen dieser Einschätzung ist das Thema Fremdheit bzw. Fremdenhass bei Jahnns im gesamten Stück präsent und stellt einen der zentralen Konflikte dar.

Auch dass der Antagonismus zwischen Eigenem und Fremden durch die Gegenüberstellung von griechischen und „barbarischen“ Sitten bereits bei Euripides grundgelegt, ist übersieht Reichmann.

Das Motiv der Fremdheit wird im Folgenden in seine verschiedenen Aspekte aufgegliedert, die gesondert behandelt werden.

6.3.1 Die selbst empfundene Fremdheit

Während sich Propkop nach seiner Ankunft in Prag sofort „wieder zu Hause“ (5) fühlt, fühlt Leila von Beginn an die eigene Fremdheit. Die Errungenschaften der so genannten Zivilisation wirken auf sie bedrohlich. Im Getriebe der Großstadt kommt sie nicht zur Ruhe: „Es braust und dröhnt bei Tag und Nacht. Keine Stille; kein Frieden. Ich fürchte, man kann nicht Mensch sein in dem Meer aus Steinen.“ (63)

Dass sie ihre Heimat verlassen hat empfindet sie als Vaterlandsverrat, die Assimilation als

²²³ Reichmann: *Ein brisantes Stück über Fremdenfeindlichkeit*, in: Reichmann (Hrsg.): *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*, S.295

²²⁴ Ebd.

Untreue ihren Eltern gegenüber Auch ihre Tante Farida bezeichnet Leila als „Treubruchige“: „Du hast dein Volk, in dem du geboren wurdest, verlassen. Die Sprache eines anderen Volkes sprichst du, die Kleidung eines anderen Landes trägst du. Eine Treulose bist du.“ (98)

Leila hatte in ihrer Heimat, der sie den Rücken gekehrt hatte, um mit ihrem Ehemann zu gehen, hohes Ansehen genossen, und ist in Prag eine unwillkommene „Wilde“.

Als Tochter eines Fürsten hat sich Leila, so Farida, „zur Sklavin erniedrigt“, um „wie eine Hündin“ dem Fremdling nachzulaufen (98).

Tatsächlich zeigt sich Leila Prokop gegenüber unterwürfig, indem sie alles zu tun bereit ist, um ihm zu gefallen. Prokop will die Anpassung Leilas erzwingen Er fordert von ihr, sich „von [ihrer] Heimat zu befreien.“.(78) Leila empfindet es als „Schmach, seine Herkunft zu verleugnen“(74), und ist dennoch dazu bereit, es Prokop zuliebe zu tun.

Mit dem Ablegen ihrer traditionellen Kleidung und des Schleiers soll sie quasi auch ihre frühere Identität „ablegen“. Selbst an ihre Eltern, an ihr Volk zu *denken* verbietet ihr Prokop, woraufhin Leila ihm versichert, sie werde „vergessen“(78), wenn er es nur wünsche.

Leila besitzt einen ausgeprägten Gerechtigkeitssinn, kennt keine Verstellung, und „spricht offen aus, was sie denkt und fühlt“(61), so Prokop. Von der neuen Umgebung wird dies jedoch nicht geschätzt, sondern als Makel der Persönlichkeit angesehen. Absolute Ehrlichkeit lässt sich nicht damit vereinbaren, was Prokop als „die Tünche [der] Höflichkeit“(61) bezeichnet. Als sie in der Begegnung mit Klement ihren Gefühlen Ausdruck verleiht und ihn als herzlos bezeichnet werden sie und Prokop des Hauses verwiesen. Obwohl Leila es als Unrecht empfinden muss, verspricht sie Prokop, sie werde „perfekt lügen lernen“. (78)

Auch Leilas Söhne fühlen sich in Prag als Fremde. Bei ihnen ist dieses Gefühl der Fremdheit gekoppelt mit dem Stolz auf die eigene Abstammung. Sie wollen keine Tschechen sein, die sie laut Leila sind, da ihr Vater Tscheche ist, fühlen sich als Senussi, und halten an ihrer Herkunft fest, obwohl sie sie zu Außenseitern macht.

6.3.2 Die Fremdheit in der Gesellschaft

Die „Gesellschaft“, die Leila und ihre Kinder von Beginn an ausschließt wird im Stück repräsentiert durch den Gerichtspräsidenten Klement und dessen Frau.

Klement ist Teil des Systems von Reglementierungen und Gesetzen, das Leila am

eigenen Leib leidvoll als „den Staat“ erfährt; ein Wort, dessen Bedeutung sie offensichtlich nicht kennt. Dem Staat gehören ihre Kinder, so Klement, da ihr Vater Tscheche ist, und vor dem Gesetz ist sie nicht rechtmäßig Prokops Ehefrau, sondern lediglich eine Konkubine. Die ganze Macht des Staates erfährt Leila schließlich durch Klement, der sie zuletzt als „unwillkommene Ausländerin“ (102) des Landes verweist.

Aber auch auf subtilere Art und Weise wird Leila von Klement und seiner Frau vermittelt, dass sie bei ihnen nicht willkommen ist. Von Beginn an ist sie mit Fremdenhass und Verachtung konfrontiert. Prokops Verwandte sind entsetzt, dass dieser aus dem Exil ein „schwarzes Weib“ mitbringt, und behandeln Leila von Anfang an respektlos. Ihre Gesten der Freundschaft werden als „Possen“ (61) bezeichnet, ihre Gastgeschenke nicht angenommen, und schließlich wird ihr und Prokop die Tür gewiesen. Es ist dabei weniger ein Nicht - Verstehen von Verhaltensweisen, sondern eher eine Art *absichtlichen* Missverstehens durch mangelnde Toleranz.

Die Aussagen von Prokops tschechischen Verwandten erinnern an Nazi - Vokabular, etwa wenn von „humanisieren“(75) und dem „allgemeine[n] Volksempfinden“(71) die Rede ist. Das „Volk“ wird im Stück von Herrn Kalabek, dem Besitze eines drittklassigen Hotels, in dem Prokop mit seiner Ehefrau und den beiden Söhnen wohnt, und Frau Kroutil, einer Mieterin, verkörpert. Leila wird das Opfer von Verleumdung und aufgrund eines angeblichen Diebstahls diskreditiert. Gleichzeitig wird sie wie Medea aufgrund der ihr nachgesagten Zauberkräfte gefürchtet und als Hexe bezeichnet, die „schwarze Tränke“ (101) braue. Während Leila als Diebin beschimpft wird gibt es über Prokop, den Sohn des „Herrn Präsidenten“ laut Kalabek „keine Beschwerde“- ganz im Gegenteil- Herr Foltyn sei „ein lieber, feiner Herr“. (101) Klement ist bemüht, den seiner gesellschaftlichen Stellung angemessenen Schein zu wahren, und den Status als Respektsperson zu behalten.

Eine „Wilde“ als Ehefrau seines Sohnes könnte seinem Ruf schaden, und ist deshalb nicht erwünscht in Klements „anständigen Haus“. Dass hinter der Fassade nur „Heuchelei und Grausamkeit“ (95) stecken erkennt Leila nach kurzer Zeit. Als sie dies offen ausspricht ergreift auch Prokop Partei für Klement und Bozena, und schlägt in dieselbe Kerbe wie sein Onkel und seine Tante: „Du bist hier nicht im Zeltlager einer Horde! Du hast bei gesitteten Menschen nicht zu toben wie eine Wilde in der Wüste!“ (96) Er dulde nicht mehr ihre „zügellose Leidenschaft“ (96) und fordere eine Entschuldigung, ansonsten sei Lela nicht mehr seine Frau, so Prokop. Nicht nur Leila, auch ihre Kinder werden ausgegrenzt und beschimpft. Aufgrund der Bösartigkeit der tschechischen Altersgenossen und Altersgenossinnen grenzen sie sich auch selbst bewusst von ihnen ab. Die Ablehnung, die sie erfahren führt dazu, dass sie die Tschechen für ein „böses und feiges Volk“ (69) halten,

mit dem sie sich nicht identifizieren können und wollen.

Bemerkenswert ist, dass Leila bzw. ihre Kinder für ihre Umwelt gleichsam *alles* Fremde verkörpern: Sie werden wechselweise als „Juden“, „Zigeuner“, „Türken“ und „Kaffern“ bezeichnet.

6.3.3 Die Fremdheit in der Beziehung

Die Entfremdung Prokops von seiner Ehefrau wird in der für Leila ungewohnten, neuen Umgebung immer deutlicher. Das Gefühl der Fremdheit Leilas war bei Prokop jedoch schon viel früher erstmals aufgeflammt. Im Gespräch mit Zdenka erzählt Prokop von einem Ereignis, bei dem er erstmals entsetzt feststellte, dass die Frau, die er geheiratet hatte eine „Barbarin der Wüste“ war, „von der [er] durch den Abgrund einer Jahrtausende langen Entwicklung geschieden war.“(84)

Dies sei ein einmaliger Eindruck gewesen, den er bald darauf wieder vergessen hatte, und der ihn nicht davon abgehalten hatte, weiter mit Leila zusammenzuleben.

Tatsächlich war es anfangs gerade diese Fremdartigkeit, das Exotische an Leila, das ihn angezogen hatte.

Bei seiner Rückkunft nach Prag schwärmt er von jener Art zu leben, die er in der libyschen Wüste kennen gelernt hatte: „Dort rollt das Leben unverwandelt, in sich gleich bleibendem Rhythmus ab.“ (57) Die Eigenart des Volkes Leilas schildert er seinen tschechischen Verwandten gegenüber in völliger Verklärung und zeichnet dabei das Bild von „edlen Wilden“:

„Es sind Primitive von ungebrochenen Trieben und elementaren Leidenschaften, die durch strenge Gesetze gebändigt werden. Zugleich sind sie kindliche Menschen von unbedingter Wahrhaftigkeit und Vertrauen, Menschen, wie sie wohl ursprünglich aus Gottes Hand hervorgegangen sind“ (57)

Prokop, der die Zivilisation nie geliebt, und von einem „urtümlicheren, naturnäheren Leben“ (57) geträumt hatte, lernte bei den Senussi eine andere Lebensform kennen und schätzen.

Dennoch glaubt er, dass sie, was den Intellekt angeht, dem Europäer unterlegen seien. Sie haben, so Prokop zwar „Ehrfurcht vor dem Geist“, jedoch ohne diesen zu begreifen. (58) Leila aber sei von hoher Intelligenz, räumt Prokop ein.

Je mehr sich Prokop an das Leben in Prag gewöhnt, desto bewusster wird ihm die Entfremdung von Leila. Gleichzeitig bahnt sich eine Hinwendung zu Zdenka, seiner Jugendfreundin, an. Im Gespräch mit Zdenka, die ihm zu verstehen gibt, dass sie bis

zuletzt auf ihn gewartet habe, beschreibt er diese Entfremdung und spricht eine vage Vorahnung aus

Dort, unter den ungezähmten Frauen der Wüste, erschien sie mir wie eine Hochgesittete. Hier fange ich an, in ihr die Wilde zu sehen. Wenn ich nachts aufwache, fühle ich, wie sie fremd neben mir liegt und über Geheimnisvolles brütet; und ich frage mich mit einem Schauer, wann die Barbarin in ihr erwachen wird.

Sie trägt, wie alle Frauen ihres Stammes, immer ein scharf geschliffenes Dolchmesser bei sich; ich fühle es voraus, daß sie es eines Tages zücken wird: gegen sich, gegen mich oder gegen einen Dritten. (85)

Auch er habe sie nie vergessen, so Prokop zu Zdenka, und jetzt habe er das Gefühl, er lebe mit einer Fremden: „Man kann eine Frau lieben, Jahre lang mit ihr leben, schlafen, Kinder zeugen und dann erkennen, dass man mit einer fremden Frau gelebt, geschlafen und Kinder gezeugt hat.“ (83)

Nicht nur auf seine Ehe mit Leila fällt nun ein neues Licht, auch die gemeinsamen Kinder betrachtet Prokop nun anders als in deren Heimat: Er bezeichnet sie als „Mischlinge“ und wird sich plötzlich dessen bewusst, dass sie „Wüstenblut, Nomadenblut“ (85) in sich haben und dass sie weder hier noch dort zuhause sein werden.

Wie weit Prokop sich bereits von seiner Ehefrau entfernt hat, wird in der „Verbannungsszene“ deutlich. Als er von der Ausweisung erfährt, fürchtet er nur die eigene Zukunft und reagiert heftig: Er werde unter keinen Umständen gehen, man könne ihn nicht seiner Heimat verweisen, gehen werde er nur unter Gewalt, und „auf blutigen Knien zurückkriechen“(103), seine Frau und die Kinder erwähnt er mit keinem Wort.

Als er erfährt, dass nicht ihn, sondern nur Leila der Ausweisungsbefehl betrifft, scheint er beruhigt. Leila klagt ihn deshalb an; sie müsse ins Elend gehen, während er sich eine neue Bettgenossin wählen würde. Halbherzig und nach einem Zögern spricht Prokop seine „Pflicht“ als Ehemann an. Er werde mit ihr das Land verlassen, wenn sie es müsse. Leila weiß aber, dass dies reine „Pflichterfüllung“ wäre, und nicht aus Liebe geschehen würde.

Hättest du für mich in meinem Elend ein herzliches Wort gefunden, keine Gewalt der Welt hätte mich von dir zu scheiden vermocht! Du hast nur dich gefühlt, dich, nur dich! Du hast aufgebrüllt, daß du verdammt bist, aus dem Lande zu gehen. Du hast aufgejubelt, daß du begnadigt bist, zu bleiben. An meinen Jammer hast du nicht mit dem winzigsten Gedanken gedacht. Du hast dich von mir geschieden.(105)

Um mit ihr in eine ungewisse Zukunft zu gehen bedürfe es „einer warmen Liebe“(105), nicht reinen Pflichtgefühls. Für Leila ist es ganz offensichtlich, dass Prokop sich seit seiner Rückkehr nach Prag immer mehr zum Negativen verändert hat. Leila hatte zu ihm aufgeschaut, ihn bewundert und aus Liebe ihre Heimat verlassen. Um ihm zu gefallen

hatte sie die eigene Identität verleugnet, und versucht, sich an die Sitten seines Landes anzupassen. Ihr Bild von ihm hat sich inzwischen völlig verändert, und aus diesem Grund müsse sie sich von ihm trennen.

Ich habe zu dir emporgeblickt wie zu einem edleren, vollkommeneren Wesen, das mir himmelhoch überlegen ist an Geist, Kraft und Mut. Die Luft deines Vaterlandes ist dir nicht gut bekommen. Deine Kraft ist hier geschmolzen wie euer Schnee an der Sonne. Dein Mut hat sich aufgelöst wie ein Dunst im Wind. Ich will dich nicht noch kleiner und schwächer sehn. Ich müsste dich verachten -und das soll nicht sein! Darum müssen wir scheiden. (105)

Jetzt blieben ihr nur mehr ihre Kinder, und diese sollte man ihr zurückgeben.

6.3.4 Die Entfremdung der Kinder

„Von allen Reichtümern der Erde ist mir nichts geblieben als meine Kinder“(106), stellt Leila fest, und bittet um Erbarmen, damit man ihr die Kinder lasse.

Am Ende des Stücks wird jedoch klar, was unter dem Vorwand einer „Humanisierung“ der Kinder an Umerziehung erfolgt ist. Sie haben trotz ihrer Herkunft den Fremdenhass der tschechischen Verwandten internalisiert und deren fremdenfeindliches Vokabular übernommen.

Als Medea erfährt, dass sie nur eines der beiden Kinder mit sich nehmen dürfe, ist sie zunächst überzeugt, dass beide Söhne darum kämpfen würden, mit ihr zu gehen.

Zdenka hält es für „gerecht“, dass Leila nur einen Sohn bekommen soll, sie solle nicht „undankbar“ (111) sein. Darauf erwidert Medea, dass Zdenka nur von Gerechtigkeit sprechen könne, weil sie selbst kinderlos ist

Ihr Herz müsse sie „in zwei Hälften zerreißen [sic] - und die eine Hälfte hier zurücklassen“(111), so Leila. Dennoch nimmt sie die Bedingung an.

Als ihre Söhne hereingeführt werden wird klar, dass sie jede Beziehung zur Mutter verloren haben. Leila versucht, sie an ihre Herkunft zu erinnern, die die Kinder nun als „hässlich“ (112) bezeichnen. Leila wendet sich zuerst an Omar, der immer stolz darauf gewesen war, ein Senussi zu sein. Jetzt will er davon nichts mehr wissen: „Ich bin kein Senussi. Vater ist Tscheche. Die Senussi sind schmutzige Zigeuner. Sie stehlen und stinken.“(113)

Er wolle Soldat werden und alle Zigeuner und Zigeunerinnen erschießen.

Leila ist entsetzt, Omar sei „nicht das Kind, das [sie] geboren habe.“ (113) Er erwidert darauf, dass er und sein Bruder in Prag bleiben würden, bei Zdenka und Prokop.

Leila spricht aus Verzweiflung: „Ich reiße dich aus meinem Herzen aus! Ich kenne dich

nicht mehr“, (113) und wendet sich an Amin. Das Kind fürchtet sich vor ihr, sie sei nicht seine Mutter und habe ihn gestohlen: „Alle Zigeunerinnen stehlen Kinder“ (114), und sie werde ihn fressen, weil Zigeunerinnen kleine Kinder fressen.

Leila ist außer sich und verlangt nun, dass beide Kinder mit ihr gehen, Prokop will sie ihr nicht gegen deren Willen geben. Sie reißt ihre Söhne an sich und befiehlt Farida, sie nicht herauszugeben. In einem heftigen Gefühlsausbruch klagt sie Zdenka und Prokop an: „Was habt ihr mit den Kindern gemacht? Sie waren unschuldig, als sie von mir gingen! Ihr habt ihre Seelen mit Haß vergiftet! Ihr habt sie humanisiert, wie ihr es nennt! Ihre Einfalt getötet, die Mama in ihren Herzen getötet, daß sie hart werden wie ihr, unglücklich wie ihr (114)“

Sie hätten keinen Einfluss auf die Kinder genommen, so Prokop, sie hätten aus eigenem Willen entschieden. Sie hätten ihre „Barbarenmutter“ verworfen, stellt Prokop fest, aber Leila entgegnet, dass das „Barbarenweib“ ihre „Jungen“ nicht herausgebe. (115)

Was dann passiert geschieht blitzschnell. Leila stürzt in das Zimmer, in dem sich die Kinder aufhalten und erdolcht sie.

Dass aus der liebenden Mutter, die ihre Kinder in der zuvor beschriebenen Szene um einen Liebesbeweis anbettelt, eine Mörderin wird, lässt sich bei Zweig nur aus dem ihr widerfahrenen Unrecht erklären, das sie schließlich zu der Verzweiflungstat treibt.

Zweigs Medea trägt keine Schuld im eigentlichen Sinn, weil sie nicht aus Berechnung tötet, sondern aus ihrem momentanen Gefühlszustand heraus. Dass sie zur Täterin wird ergibt sich aus der Tatsache, dass sie zuvor zum Opfer von Fremdenhass, Ausgrenzung und Denunziation wurde, und ihr schließlich mit den beiden Söhnen alles genommen wurde. Die durchwegs positive Charakterisierung Leilas wird so auch durch den Schluss nicht gebrochen.

7. Dea Loher: *Manhattan Medea* (1999)

7.1 Vergleich mit Euripides´ „Medea“ und Handlungsverlauf

Ähnlich wie Max Zweig verlegt Dea Loher die Handlung ihres Medea - Dramas aus dem Jahr 1999 in zeitgenössische Verhältnisse. Das Stück spielt im Manhattan der Gegenwart, also am Ende des 20. Jahrhunderts. Der Schauplatz des Geschehens ist ein „reiches Haus auf der 5th Avenue“, das Haus des Sweatshop - Bosses Mr. Sawyer.

Trotz einer konsequenten Aktualisierung des Stoffs sind die Anleihen an den antiken

Mythos eindeutig festzumachen.

Die Handlung setzt am Vorabend der Hochzeit Jasons mit der Tochter Mr. Sawyers ein, die Vorgeschichte Jasons und Medeas wird in Rückblenden erzählt.

Bei Loher sind Jason und Medea mazedonische Kriegsflüchtlinge, die seit ihrer Ankunft in New York vor sieben Jahren als illegale Einwanderer im Untergrund leben. Die moderne „Argo“ ist ein Frachtschiff, dessen Kapitän Jason und Medea bestochen hatten, um, gemeinsam mit Medeas Bruder, in die USA zu kommen. Medea war zu diesem Zeitpunkt schwanger mit ihrem Sohn, der inzwischen sieben Jahre alt ist.

Wie bei Euripides war Medea aus Liebe zu Jason mit ihm geflohen und hatte ihren Vater betrogen, dem sie das Geld für die Überfahrt nach Amerika gestohlen hatte. Auch der Brudermord wird von Loher wieder aufgenommen: Auf der Überfahrt will Medeas Bruder eine gewaltsame Abtreibung erzwingen, damit der Proviant nicht für vier reichen müsse. Medea tötet daraufhin mit Hilfe Jasons ihren Bruder für ein gemeinsames Leben mit dem Kind und versenkt seine Leiche im Meer.

Jason hatte zu Beginn von Medea profitiert, die als Einzige Geld hatte und die Sprache des Landes beherrschte. Jetzt ist er allerdings überzeugt, er hätte es auch ohne sie geschafft. Der erhoffte soziale Aufstieg hatte sich nicht eingestellt, immer noch wohnen Jason und Medea in billigen Motels, in ständiger Angst vor einer Razzia, die ihre Ausweisung bedeuten würde. Jason sieht in seiner Verbindung mit der Tochter Sawyers, dem Boss eines Textil - Imperiums, eine Chance, schnell zu Geld und Ansehen zu kommen und dem Elend des Flüchtlingsdaseins zu entrinnen.

Medea erfährt von Velazquez, dem Doorman Sawyers, von der geplanten Hochzeit. Jason hatte ihr eine Nachricht zukommen lassen, in der er ihr einen Treffpunkt für eine Unterredung mitteilte.

Bei dem Treffen stellt sich heraus, dass Jason nicht, wie Medea angenommen hatte, aus reiner Berechnung und im Hinblick auf eine gemeinsame Zukunft mit ihr handelt, sondern tatsächlich mit seiner zukünftigen Ehefrau leben wolle, und Medea deshalb verlasse.

Zunächst kämpft Medea noch um ihre Beziehung, Jason schlägt ihr daraufhin ein gemeinsames Leben im Haus Sawyers, mit seiner Ehefrau und dem Kind vor, was Medea entrüstet ablehnt.

Ihren Racheplan schmiedet Medea nach ihrem Gespräch mit Jason, noch vor der Unterredung mit Sawyer. Dieser droht in deren Begegnung Medea und spricht über sie die „Verbannung“ aus. Sie müsse das Land verlassen, „weil [er] es so will“. (50) Sawyer sieht in Medea eine Gefahr für sein Haus, und will als lebendes „Pfand“ Medeas Sohn bei sich behalten. Wie bei Seneca soll Medea also das Kind genommen werden, zum einen als

Absicherung für Sawyer, dass seiner Tochter durch Medea nichts geschehe, und zum anderen im Hinblick auf eine bessere Zukunft.

Deaf Daisy, ein tauber Transvestit, wird zum Komplizen/ zur Komplizin Medeas. Er/sie besorgt ein Kleid, das aus Sawyers Fabrik stammt, zu lange im Säurebad gelegen hat und dadurch hochgiftig ist.

Medea übersendet Jasons Braut das Kleid, das diese zur Hochzeit tragen soll.

Sie tötet zuerst ihr Kind mit einer Mülltüte, und gleich darauf stirbt auch die Braut, die als lebende Fackel in der Tür ihres Hauses sichtbar wird.

Nicht nur das grobe Handlungsgerüst folgt der euripideischen Vorlage, Anklänge an den Mythos finden sich immer wieder auch in Einzelheiten.

Auf das Vlies etwa, in dessen Besitz zu kommen im Mythos der Grund ist für die Argonautenfahrt nach Kolchis, wird im Laufe des ersten Dialogs zwischen Medea und Velazquez angespielt, in dem er ihr von Jason erzählt.

Dieser sei am Anfang, so Velazquez „mit einer fleckigen ledernen Haut, die er als Jacke ausgab“ im Haus Sawyers erschienen.

7.2 Mythenreflexion

Wenngleich es zunächst den Anschein hat als Folge Lohers *Manhattan Medea* weitgehend der euripideischen Vorlage und sei nur zeitlich in die Gegenwart, räumlich nach New York verlagert, „macht das Stück selber die Frage nach einer Aneignung des Stoffs bzw. des Kopierens zum zentralen Topos“, so Wogenstein.²²⁵

Die selbstreflexive Ebene wird vor allem durch die Figur des Velazquez eingeführt. Laut Stephanie Catani ist Velazquez die „poetologische Schlüsselfigur, welche die mythenkritischen und- reflexiven Implikationen des Dramas am drastischsten ausstellt [...]“.²²⁶

In ihr Stück *Manhattan Medea* integriert Loher also auch Mythenkritisches - bzw. Reflexives. Zentral ist die Frage nach Nachahmung und Originalität, die vom „Meister der Kopie“ Velazquez aufgeworfen wird. Damit kann in Verbindung gesetzt werden, dass Mythenrezeption grundsätzlich zwischen den beiden Extremen Kopie und Neuerschaffung oszilliert. Ähnlich verhält es sich bei Dea Lohers produktiver Aneignung des Mythos: sie ist sowohl Reproduktion - indem Loher dem groben Plot folgt - als auch Kreation – indem sie

²²⁵ Wogenstein: „*Meine Nachahmung eine Neuerschaffung*“, S.299

²²⁶ Catani: *Vom Anfang und Ende des Mythos*, S.328

neue Elemente einführt. Auch werden bei Loher durch die Aktualisierung des mythischen Substrats in seiner Transponierung in die Gegenwart neue Sinngebungs - und Deutungsaspekte möglich. Wenn Loher das Geschehen in die Welt des Hochkapitalismus an der Schwelle zum 21. Jahrhundert verlagert kann eine indirekte Sozialkritik mitgedacht werden. Darauf verweist etwa das verseuchte Kleid als Abfallprodukt einer kapitalistischen Gesellschaft ebenso wie die Mülltüte mit der Medea ihren Sohn tötet als Symbol der modernen Konsumgesellschaft

Die Frage nach Originalität einerseits, und Nachahmung andererseits wird bereits im ersten Dialog des Stücks zwischen Medea und Velazquez zum Thema. Den Anspruch an sich selbst als Künstler formuliert er in einer Reflexion über Kunst und ihre mythopoietischen Möglichkeiten.²²⁷

Velazquez ahmt „den anderen Velazquez“ nach, kopiert in jedem Detail seine Bilder und lerne dadurch. Dennoch ist seine Nachahmung auch eine „Neuerschaffung“, die den berühmten Hofmaler „bei genauerem Hinsehen übertrifft.“ (11)

Mit Velazquez lässt sich auch eine „Arbeit am Mythos“ nicht als reine Nachahmung einer tradierten Vorlage, sondern als Neuschöpfung, als Original verstehen.

Als Kontrastfigur zu Velazquez fungiert die im tradierten Mythos verhaftet bleibende Medea, die gleichsam „[i]m Mythos gefangen“ ist.²²⁸

Lohers Medea erschließt sich laut Catani erst durch ihre Vergangenheit und die kulturgeschichtlichen Traditionen, die sie geprägt haben und stützt dabei auf ein kollektives Gedächtnis, das ihre Person erst hervorgebracht hat.²²⁹

„Velazquez´ behauptete Originalität jeder künstlerischen Nachahmung kontrastiert mit einer Medea, die eigene Entwicklungsmöglichkeiten innerhalb des mythologischen Stoffgewebes negiert“²³⁰

Die Medea Lohers resigniert angesichts des übermächtigen Mythos und ergibt sich dem vorbestimmten Schicksal, ohne den Versuch einer Loslösung von tradierten Zuschreibungen.

Dadurch werden die Möglichkeiten der Transformation und Weiterentwicklung des mythologischen Stoffes implizit bestritten. Medea versucht Jason ausschließlich dadurch zur Rückkehr zu bewegen, ihn an die gemeinsame Vergangenheit zu erinnern. Mit dem Verweis auf die Vergangenheit, etwa in den Worten. „[e]s heißt Jason und Medea seit wie vielen Jahren?“ (19) spielt sie nicht nur auf die im Stück verhandelte tatsächlich

²²⁷ Vgl. ebd., S. 328

²²⁸ Ebd., S.325

²²⁹ Ebd., S.326

²³⁰ Ebd., S.328

gemeinsam erlebte Zeit, sondern auf die gesamte stoffgeschichtliche Tradition des Paares Jason und Medea an.

Lohers Medea hat sich ihrem vorgezeichneten Schicksal ergeben und „ist, was Medea immer schon war - und anders kann sie nicht sein“.²³¹

7.3 Die Figurenkonstellation

Neben Medea und Jason umfasst das Stück drei weitere Sprechrollen (Mr. Sawyer, genannt der „Sweatshop - Boss“, Velazquez und Deaf Daisy) und eine stumme Rolle (ein Junge). Jasons Braut Claire erscheint nicht im Personenverzeichnis und wird lediglich durch die Erzählungen Velazquez´ charakterisiert. Sie sei „süß“, „ein Engel“ (13), und ist in ihrer „Unschuld“ als Kontrastfigur zu Medea angelegt. Die einzelnen Figuren repräsentieren unterschiedliche Gesellschaftsschichten und sind mit unterschiedlichen Soziolekten ausgestattet; von der/dem über das Leben philosophierenden Deaf Daisy bis zu Sawyer, dessen derbe Sprache an seine eigentliche soziale Herkunft erinnern soll. In allen Dialogen, sei es zwischen ihr und Velazquez, Jason, Deaf Daisy oder dem Sweatshop- Boss, ist Medea die Gesprächspartnerin. Von den zehn Szenen des Stücks bestehen zwei in lyrischen, von Medea gesprochenen Passagen, den Abschluss der letzten Szene bildet ein von Deaf Daisy gesungenes mazedonisches Volkslied. In der achten Szene wird von Medea in einem monologischen Einschub, der sich interpunktionslos über eine Seite erstreckt, die Nacht des Brudermords rekapituliert.

Den Figuren des Mythos entsprechen nur die Rollen Medeas, Jasons und Mr. Sawyers. Deaf Daisy und Velazquez haben keine Entsprechung bei Euripides. Der moderne Kreon Mr. Sawyer ist in der ganzen Stadt bekannt, teils gefürchtet, teils bewundert. Als Sohn von Emigranten hatte er sich, nachdem er bei einem Unfall beide Beine verloren hatte, hochgearbeitet und war mit der Produktion von Kleidern reich geworden.

Jetzt hat er aufgrund von Reichtum und Einfluss eine Machtposition inne, die er ganz offensichtlich genießt und zu nützen weiß. Man müsse nur seinen Namen aussprechen, „dort unten“, „sie“ (50) - seine Untergebenen- wüssten schon, was sie ihm zu verdanken haben.

Dass die Verbindung zwischen seiner Tochter und Jason eine Geldheirat ist, scheint ihn nicht zu stören, genau so wenig wie seine Tochter. Für sie habe es wohl etwas „Befriedigendes“, „sich einen hergelaufenen Hund aus Chinatown zu nehmen“ (47).

²³¹ Ebd., S.326

Für Jason ist die Heirat der Tochter Sawyers die Chance, der Armut zu entfliehen und in höhere Gesellschaftskreise vorzudringen. Aber es ist nicht nur eine Flucht aus der Armut, sondern auch ein Versuch, das Leben mit Medea und die gemeinsame Schuld hinter sich zu lassen.

Medea ist bei Loher eine Frau, die sich selbst treu geblieben ist, indem sie ihrem „Gesetz“ gefolgt ist. Die bedingungslose Liebe zu Jason ließ sie so handeln, wie sie es getan hat, obwohl es sie, objektiv betrachtet, schuldig gemacht hat; ihr „Gesetz“ und die Liebe zu Jason hatte sie zur Verräterin des Vaters und Mörderin des Bruders werden lassen.

Jason ist im Vergleich mit Medea der schwächere Charakter. Ganz offensichtlich hat er den Wunsch, sich von ihr zu trennen, hat jedoch nicht die Willensstärke, endgültig mit ihr zu brechen. Seine ambivalente Haltung Medea gegenüber drückt sich u.a. in folgendem Dialog aus:

MEDEA: Du liebst mich noch-

JASON: Und ich verfluche dich-

Pause

JASON: Ich verfluche dich,

und ich will, dass du bei mir bleibst.

Velazquez repräsentiert die unterste soziale Schicht. Wenn er nicht vor Sawyers Haus stehe und seine Pflicht tue, male er, zu Hause, in seinem „Loch in Harlem“. (11)

Was die Figur interessant macht, ist die Perspektive des Künstlers auf seine Umwelt. Als Meister der Nachahmung ist er vor allem auch ein Meister der Beobachtung. So sieht er in Jason einen „schöne[n] Mann“, wobei er, wie er sagt, „[n]icht von der Oberfläche [spricht]“, sondern davon, „wie sich diese Oberfläche zusammensetzt.“(14) Für ihn ist Schönheit nichts Offensichtliches, sondern das, „was dem ersten Eindruck widerspricht, was sich dem Schein entgegensetzt“.(15)

Deaf Daisy lebt als Transvestit wie Medea am Rand der Gesellschaft. Auf der Suche nach weggeworfener Kleidung kommt er/sie in die reiche Gegend, in der Sawyer wohnt. Selbst lebt er/sie in einer schäbigen Gegend am Rande der Stadt, wo er/sie „zwischen einem leeren Faß und einem Kotflügel“ geboren wurde (42). Er/sie hat sich allerdings mit ihrem Schicksal arrangiert und hat sich als Lebenshaltung eine Art bitteren Optimismus angeeignet. Am Leben zu sein sei „eine Lust“, und [s]elbst in Alphabet City, [wo sie wohnt], finde das Leben „eine seltene Schönheit“. (41)

7.4 Der Motivbereich

Die zentralen von Loher aufgenommenen Themen sind die Fremdheit und die Frage der Schuld.

Medea ist fremd in dem Land, in das sie in der Hoffnung an eine bessere Zukunft gekommen war. Wie bei Euripides hatte sie aus Liebe zu Jason ihr Land verlassen. Während dieser über eine reiche Heirat in die Gesellschaft integriert würde bliebe Medea eine Fremde.

Mit der Schuld, die Jason und Medea auf sich geladen haben gehen sie unterschiedlich um. Während Jason sein schuldbelastetes Leben vergessen will wird Medea von den Erinnerungen an die Nacht des Brudermords gequält. Auch der Verrat des Vaters, der den Flüchtling Jason in seinem Haus aufgenommen hatte, und dem sie alles genommen hatten- sein Geld, seine Kinder- schmerzt sie rückblickend. Die gemeinsame Schuld hatte Jason und Medea zunächst zusammengeschweißt, nun ist sie zu dem geworden, was die beiden trennt. „[S]ein altes Leben wird er vergessen müssen“(16), sagt Velazquez zu Beginn des Stücks über Jason. Tatsächlich will dieser mit seiner zweiten Ehefrau, die für ihn „Unschuld“ verkörpert (38), ein neues Leben beginnen und die eigene und die gemeinsame Schuld vergessen. Medea hatte sich zunächst vor sich selbst Rechenschaft abzulegen geschafft: sie sei ihrem „Gesetz“ gefolgt, das bedeutete, alles für eine Zukunft mit Jason zu geben.

Nun, da sie selbst von Jason betrogen wurde, gilt auch ihr Gesetz nicht mehr.

7.4.1 Fremd in der Neuen Welt

Medea ist bei Loher eine in zweierlei Hinsicht „Ausgeschlossene“: als Illegale hat sie nicht Teil an der „Gesellschaft“, als unerwünschte „Fremde“ und Ehefrau Jasons hat sie keinen Zutritt zum Haus Sawyers, vor dessen Tor sie stundenlang verharrt. Velazquez mutmaßt bereits in der Eingangsszene, dass die vor dem Anwesen Sawyers wartende Medea eine „Gefahr für dieses Haus“ sein könnte(9). Das Haus Sawyers wird im Stück zum Symbol für eine Welt des Luxus, aus der sowohl Medea, als auch Velazquez und Deaf Daisy ausgeschlossen sind.

Medea weiß als Einzige nicht von der bevorstehenden Hochzeit, von der sie erst durch Velazquez erfährt, obwohl „alle“ darüber sprechen würden. (12)

Seit sieben Jahren lebt Medea in den USA, an ihrem Dasein als Flüchtling hat sich nichts geändert. Sie lebt immer noch am Rande der Gesellschaft in einem Milieu von

Drogensüchtigen, Prostitution und Kriminalität. Dass sich an ihrem Status in den sieben Jahren nichts geändert hat wird ihr vom Sweatshop - Boss vorgeworfen.

„Diese Stadt lebt von Verwandlung. Medea. Was hast du gemacht aus dir. Hast du dich verändert.“ (49)

Sie habe „das Wahre im Dauernden gesucht“ erwidert Medea (49). Damit gehorcht sie nicht den Regeln des Kapitalismus, des „American Dream“, wie ihn der Sweatshop- Boss verkörpert, der sich aus der Armut, in die er hineingeboren wurde, befreit hat und zum Textil - Magnaten aufgestiegen ist.

Auch Jason stellt fest, dass Medea und er „keinen Fortschritt“ gemacht haben (24).

Immer noch sei ihr Leben ein verbotenes, immer noch müssen sie sich mit drittklassigen Jobs durchschlagen. Dies müsse sich ändern.

Dass Medea sich immer noch fremd fühlt wird bereits im ersten Dialog zwischen ihr und Velazquez deutlich: „Ich bin nicht von hier“(12) antwortet sie Velazquez, der nicht glauben kann, dass sie nichts von der bevorstehenden Hochzeit Jasons mit der Tochter des Sweatshop- Bosses weiß.

Die ersten Worte, die Sawyer an Medea richtet sind „Bist du die Fremde.“(46) Auch Medea selbst empfindet sich als „Fremde“, bezeichnet sich auch als solche. Mehrmals wird Medea als „Hexe“ - hier wohl ebenfalls als Chiffre für etwas Fremdes oder Gefürchtetes zu verstehen - bezeichnet, sowohl von Jason als auch von Sawyer.(30, 46)

Auch das von Deaf Daisy gesungene mazedonische Volkslied nimmt das Motiv des Fremdseins auf:

Als ich in das fremde Land kam,
dich zu suchen, mein Herz, dich zu suchen,
stand ich vor deiner Tür lange,
meine Taube, meine Taube, und verströmte Tränen- (41)

Wie Medea ist auch Deaf Daisy nicht in die Gesellschaft integriert. Dass er/sie ohne zu überlegen zum/zur Komplizen/Komplizin Medeas wird, um Jasons Braut zu töten, kann als Vergeltungsaktion an eben dieser Gesellschaft gelesen werden, die ihn/ sie zur Außenseiterin macht.

Als der Sweatshop - Boss Medea aus der Stadt weist, wird auch das Motiv der Heimatlosigkeit, wie es bereits bei Euripides Thema war, wieder aufgenommen, indem Medea feststellt, [e]s gibt keinen Ort mehr, wohin ich gehen kann.“ (51)

7.4.2 Schuld

Noch bevor Medea den Verrat am Vater beging und den Bruder tötete, hatte Jason sich schuldig gemacht. Er war nicht alleine aus seinem Land geflüchtet, sondern mit seiner Mutter, die er auf der Flucht in einem Fluss ertränkte. Zwar war es seine Mutter selbst, die sich die Taschen mit Steinen füllte um das Ertrinken zu erleichtern, weil sie sich als Bürde für Jason empfand, letztendlich ist es aber ihr Sohn, der ihren Kopf unter Wasser hält. Bemerkenswert ist, dass Medea sich nicht zuletzt deshalb in Jason verliebte, weil er seine Schuld mit ihr teilte. Medea war die Einzige gewesen, der er davon erzählt hatte, und sie erlebte es, als läge ein Teil der Schuld damit bei ihr:

Ja, du hast mich zu deiner Mitwisserin gemacht,
sehr geschickt, es war, als ob ich mitgeholfen hätte,
sie zu ertränken.

Das dachte ich damals,
Und was für ein Mut, dachte ich,
das Furchtbarste zu tun beinahe wie eine Pflicht,
als sei es unausweichlich.

Und ich habe mich in dich verliebt,
Weil du dein Leid mit mir geteilt hast.

[...]

Deine Schuld hast du mit mir geteilt, sehr geschickt,
und sogar ein bißchen übrig gelassen für deine Mutter,
weil sie dich ja nötigte,
weil sie dir eine Last abnahm,
weil sie es war, die sich selbstlos opfern wollte,
damit der Strom dich neu gebären konnte.

Heute denke ich:

Ertränkt seine Mutter wie eine Katze-

Heute denke ich,

woher nur hast du gewußt, daß du mich so gewinnen konntest

(22f)

Laut Jason hätte es weder für ihn noch für Medea eine bewusste Entscheidung für ein gemeinsames Leben gegeben; „die Umstände“ hätten sie „zusammengezwungen“ (19). Er hätte nie den Wunsch gehabt, bei ihr zu bleiben, denn „Feuer und Wasser gehören nicht zusammen“ (24). Auch hätte er „dieses Wort“ - Liebe- nie ausgesprochen (31). Rückblickend stellt Medea fest, dass ihr Unrecht mit Jason begonnen hatte.

Dennoch kämpft sie jetzt um ihre Beziehung, die für Jason vorbei ist. Es werde nie vorbei sein, so Medea, die gemeinsame Schuld - hier der Mord an Medeas Bruder - verbinde sie

auf ewig.

Diese Nacht.
Und all die Nächte danach,
in denen wir in dieser Schuld lagen,
die wir teilen.
Für immer.

(34)

Ein Leben wie sie es geführt haben, ist für Jason nicht mehr denkbar, obwohl er „in jeder Sekunde, in der [er] mit jener da zusammen [ist]“ an Medea denke (35).

Medea erinnert Jason daran, wie oft sie vor einander geflohen, aber immer wieder zurückgekommen waren: „Du bist fortgegangen wie oft/ und zurückgekehrt wie oft.“ (18) Jason will den ewigen Kreislauf unterbrechen²³²: „Dieses Mal [sei] es anders“ so Jason (18). Die Armut ist, wie bereits erwähnt, nicht das Einzige, dem Jason entfliehen will. Auch der gemeinsamen Vergangenheit im Verbrechen hofft er durch die Trennung von Medea zu entkommen:

Mit uns würde immer Kampf sein
Zwischen uns würde immer Tod sein.
Wir haben uns die Hölle geschaffen,
und ich muss dich lassen oder-
dieses Feuer frißt mich-

(35)

Medea hatte in der ganzen Zeit mit Jason nach dem bereits angesprochenen „Gesetz“ gehandelt, das immer schon ein absolutes war, weil es über allem Anderen- den eigentlichen Gesetzen etwa- als Bezugspunkt stand und von ihr konsequent befolgt wurde.

Jetzt, da Jason den gegebenen Schwur gebrochen hat, gilt auch das Gesetz, in allem im Hinblick auf ein gemeinsames Leben zu handeln, nicht mehr.

Das war mein Gesetz, Jason
Dir zu folgen und meiner Stimme
Und das war eins für lange Zeit
Meiner Stimme zu folgen und dir
Jetzt
Ist kein Gesetz mehr
Außer mir

(40)

Laut Wogenstein finden Medea und Jason sich durch genau die Verbrechen, die sie

²³² Vgl. Catani: *Vom Anfang und Ende des Mythos*, S.326

begangen haben selbst. Es könne als ein tragisches Element des Stücks verstanden werden, dass „bei Medea und Jason die Selbstfindung mit dem Selbstverlust nicht nur einhergeht, sondern die Selbstfindung erst durch den gleichzeitig stattfindenden Selbstverlust bedingt wird.“²³³ Sowohl im Falle von Jasons Mord an der Mutter, als auch im Falle von Medeas Kindsmord löst die Tat laut Wogenstein eine „gesteigerte Subjektivität, eine Bewußtwerdung des isolierten Selbst und zugleich eine Selbstdissoziation und Entfremdung [aus]“²³⁴, wie an dem folgenden Zitat deutlich wird.

JASON [...]
da
gab es niemanden mehr
der mir näher war als ich mir selbst
und keiner der mir fremder war als ich mir selbst. (22)

Auch bei Medea geht die Tat, wie Wogenstein anhand des folgenden Zitats zeigt, mit einer Artikulation des Selbst einher:

MEDEA [...]
Und ich werde endlich
Allein sein mit mir.
Nur für mich.
Für mich.
Für mich
Schweigen
Ich liebe dich.
Sie erstickt das Kind mit der Mülltüte.
Schweigen.
(61)

Der Mord an ihrem Sohn durch Medea kann als Sühnung des Brudermords - somit als die Wiederherstellung der Gerechtigkeit - gelesen werden. Für diese Interpretation spricht das folgende Zitat:

Mein Bruder. Du hattest recht.
Es reicht nicht für vier.
Es reicht nicht einmal für drei.
Ich gebe dich zurück.
Und dann wird Frieden sein.
(61)

Eine zweite Motivierung der Tat wäre die Possessivität Medeas, die in folgendem Zitat anklingt: „Und dieses Leben, für das ich getötet habe, wirst du mir nicht nehmen. Und

²³³ Wogenstein: „*Meine Nachahmung eine Neuerschaffung*“, S.300

²³⁴ Ebd., S.301

keiner jemals.“(51) Sie verhindert dadurch, dass ihr Kind bei Jason und seiner Frau im Haus des Sweatshop - Bosses aufwächst.

Die letzten Worte Medeas, „[v]on jetzt an werde ich eine lebend Tote sein“ (61) machen deutlich, dass hier nicht eine durch mörderische Rache und den Sieg über ihre Feinde triumphierende Medea zurückbleibt, sondern eine Frau, deren Kraft und Lebenswillen aufgebraucht sind.

Medea wird damit zur tragischen Figur schlechthin, die das eigene Handeln ins Verderben stürzt.

8. Conclusio

Es konnte gezeigt werden, dass produktive Mythenrezeption ganz unterschiedliche Ausprägungen annehmen kann, je nachdem, wie eng sich der Autor /die Autorin inhaltlich am Prätext orientiert, ob über die Aneignung des mythologischen Stoffs hinaus mythische Denkformen den Hintergrund des Geschehens bilden, oder mythen-theoretische Reflexionen einfließen.

Dass der Medea - Mythos ein hohes Aktualisierungspotenzial besitzt, wurde an den ins 20. Jahrhundert verlegten Versionen von Zweig und Loher deutlich. Dass etwa das Thema Fremdenhass auch heute hochbrisant ist, muss nicht weiter betont werden.

Aus der Vielzahl an Adaptionen des Medea - Mythos im 20. Jahrhundert und der Heterogenität des Textkorpus lässt sich ableiten, dass der Stoff nach wie vor interessiert, und, wie die Literatur des 20. Jahrhunderts gezeigt hat, ganz unterschiedliche Zugänge erlaubt.

Medea ist bis heute eine ambivalente Bezugsfigur geblieben. Sie vereint in sich den Widerspruch, gleichzeitig Opfer und Täterin zu sein. Die Frage nach der Schuld, wie sie auch in den analysierten Werken präsent ist, ist nicht entschieden. Schon bei Euripides stellte sich die Frage, ob Medea Schuld trägt an den von ihr verübten Taten, oder ob sie lediglich nach dem Willen der Götter/Göttinnen handelt, und das eigene und das Schicksal der sie umgebenden Personen nicht ohnehin schon immer prädestiniert war. Auch die analysierten Werke liefern auf die Schuldfrage keine eindeutige Antwort, denn selbst wenn das Motiv für den Kindsmord Rache ist, wie etwa bei Jahn, lässt sich nicht entscheiden, ob Medeas Handeln in ihrem Charakter grundgelegt ist, oder ob sie durch die Umstände bzw. die sie umgebenden Personen dazu getrieben wird. Max Zweigs Medea tötet nicht aus Berechnung, sondern handelt im Affekt, gleichsam als Reaktion auf das Unrecht, das ihr widerfährt.

Wenngleich sich in der Literatur des 20. Jahrhunderts Tendenzen abzeichnen, Medea von ihrer Schuld freizusprechen, wird die Ambivalenz, die sie letztlich besitzt, nicht einzuebnen sein, da die Gestalt der Medea immer auch die kulturgeschichtliche Prägung der Figur aufruft: bis heute assoziiert man mit ihr in erster Linie Gewalt und Verbrechen. Ein Werk, in dem Medea nicht als Mörderin auftritt, ist nur eine Fassung des Mythos, die prinzipiell mit allen anderen Versionen in Verbindung steht, und Teil eines alle Varianten umfassenden Intertexts ist.

9. Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit wurde anhand von vier ausgewählten Adaptionen des Medea-Mythos im 20. Jahrhundert - jene von Hans Henny Jahnn (*Medea*), Jean Anouilh (*Médée*), Max Zweig (*Medea in Prag*) und Dea Loher (*Manhattan Medea*) - die verschiedenartige produktive Rezeption des Mythos untersucht. Als Bezugstext diente dabei der für die meisten Bearbeitungen des Medea-Stoffs bestimmende euripideische Prätexst.

Zunächst wurden im ersten, mythentheoretischen Teil der Arbeit eine Begriffsklärung vorgenommen und einige wichtige theoretische Ansätze des 20. Jahrhunderts referiert.

Dabei wurden Entstehung und Funktion von Mythen anhand von numinosen, tiefenpsychologischen, und psychologisch – profanen Mythentheorien erklärt, und in weiterer Folge letztere in drei theoretische Hauptlinien (Symbolismus, Funktionalismus und Strukturalismus) aufgegliedert. Weiters wurden literaturwissenschaftliche

Mythoskonzeptionen referiert und Voraussetzungen der Mythenrezeption untersucht; mit dem Ergebnis, dass sich der Mythos immer schon im Prozess der Rezeption befindet und nur als in Rezeption befindlich – und damit nicht unvermittelt - zugänglich ist. Darüber hinaus wurde auf die verschiedenen Formen eingegangen, in denen Mythisches in der Literatur präsent sein kann. Dabei konnte festgestellt werden, dass die Autoren und die Autorin sich in ihren Werken nicht nur des mythologischen Stoffs bedienten, sondern auch Formen mythischen Denkens oder Mythentheoretisches einfließen ließen. Der zweite Teil der Arbeit war dem Medea-Drama des Euripides gewidmet, das in weiterer Folge mit den gewählten Werken des 20. Jahrhunderts verglichen wurde. Gegenstand dieses Vergleichs waren die Konzeption der Charaktere, der Handlungsverlauf sowie die jeweils zentralen Themenkomplexe.

Im dritten Teil der Arbeit galt das Interesse den vier ausgewählten Dramen, deren Analyse anhand von jeweils spezifischen Motivbereichen erfolgte. Die wichtigsten Themen waren dabei Fremdheit und Ausgrenzung, das Verhältnis von Geschlechterrollen, sowie das Verhältnis von Vernunft und Leidenschaft.

In der Analyse wurde deutlich, dass die Autoren und die Autorin den Mythos auf unterschiedliche Art und Weise funktionalisierten: während Jahnn und Anouilh inhaltlich weitgehend der euripideischen Vorlage folgen, entfernen sich die Versionen von Max Zweig und Dea Loher weiter vom antiken Prätexst.

Durch die Aktualisierung des mythologischen Stoffs und seine Transposition in jeweils zeitgenössische Verhältnisse eröffnen sich bei Zweig und Loher neue Perspektiven und Bedeutungsfelder.

Grundsätzlich besitzt der Medea – Mythos, wie gezeigt werden konnte, ein hohes Aktualisierungspotential, etwa mit der Thematisierung von Fremdheit und Ausgrenzung, wodurch sich das bis heute ungebrochene Interesse am mythologischen Stoff erklären lässt.

10. Bibliographie

Analysierte Primärliteratur:

Anouilh, Jean: *Médée*, Éditions La Table Ronde, Paris 1953

Euripides: *Medea*. Deutsch von J.J.C. Donner, Reclam Verlag, Stuttgart 2006

Jahnn, Hans Henny: *Medea*, in: Schondorff Joachim (Hrsg.): *Medea*, S.247-318

Loher, Dea: *Manhattan Medea*, in: *Manhattan Medea/Blaubart- Hoffnung der Frauen. Zwei Stücke*, S.9- 62 Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999

Zweig, Max: *Medea in Prag*, in: *Max Zweig. Dramen, Bd.I*, herausgegeben von Eva Reichmann, S.53- 116, Igel Verlag Literatur, Paderborn 1997

Weitere Primärliteratur:

Apollonios von Rhodos: *Die Fahrt der Argonauten*, Griechisch/Deutsch, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Paul Dräger, Reclam Verlag, Stuttgart 2002

Bachmann, Ingeborg: *Malina*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004

Euripides: *Die Bakchen*. Deutsch von Oskar Werner, Reclam Verlag, Stuttgart 2008

Haas, Ursula: *Freispruch für Medea*, Limes Verlag Wiesbaden 1987

Jelinek, Elfriede: *Lust*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1989

Kolmar, Gertrud: *Die jüdische Mutter*, Wallstein- Verlag, Göttingen 1999

La Bute, Neil: *Medea Redux*, in: *Bash. Latterday Plays*, Verlag Faber and Faber, London 2000

Ovidius Naso, Publius: *Heroides. Briefe der Heroinnen*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Detlev Hoffmann, C. Schliebitz und Hermann Stocker, Reclam Verlag, Stuttgart 2000

Rame, Franca/ Fo, Dario: *Nur Kinder, Küche, Kirche*, Rotbuch Verlag, Berlin 1989

Seneca, L. Annaeus: *Medea*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Bruno W. Häuptli, Reclam Verlag, Stuttgart 1993

Wolf, Christa: *Medea. Stimmen*, Deutscher Taschenbuchverlag, München 2006

Sekundärliteratur:

Aristoteles: *Poetik*, herausgeg. von Manfred Fuhrmann, Heimeran Verlag, München 1976

- Arnold, Heinz Ludwig/ Detering Heinrich (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, 4. Aufl., Deutscher Taschenbuchverlag, München 2001
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis*, Beck Verlag, München 1999
- Assmann, Jan: *Mythomotorik der Erinnerung*, in: Barner/Detken/Wesche(Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S.280- 286, Reclam Verlag, Stuttgart 2003
- Barner/Detken/Wesche: *Einleitung*, in: Barner/Detken/Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S.8- 18, Reclam Verlag, Stuttgart 2003
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1996
- Blumenberg, Hans: *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, S. 1- 66, Wilhelm Fink Verlag, München 1971
- Brisson,Luc/ Jamme, Christoph: *Einführung in die Philosophie des Mythos, Bd. 1: Antike, Mittelalter und Renaissance*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1996
- Broich, Ulrich: *Zur Einzeltextreferenz*, in: Broich/Pfister (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, S. 48- 52, Niemeyer Verlag, Tübingen 1995
- Campbell, Joseph: *Schöpferische Mythologie*, in: Barner/Detken/Wesche(Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S. 164- 174, Reclam Verlag, Stuttgart 2003
- Cassirer, Ernst: *Der Mythos des Staates*, in: Barner/Detken/Wesche (Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S.39- 55, Reclam Verlag, Stuttgart 2003
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen, 2. Teil: Das mythische Denken*, Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1925
- Cassirer, Ernst: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, 8. Aufl., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1994
- Catani, Stephanie: *Vom Anfang und Ende des Mythos. „Medea“ bei Christa Wolf und Dea Loher*, in: *Monatshefte*, Vol. 99, No. 3 (2007), S. 316- 332
- Dihle, Albrecht: *Euripides´ Medea*, Winter Verlag, Heidelberg 1977
- Duva- Burke, Kenneth: *Mythos, Dichtung und Philosophie*, in: Barner/Detken/Wesche(Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S. 139- 159, Reclam Verlag, Stuttgart 2003
- Eliade, Mircea: *Das Heilige und das Profane*, in: Barner/Detken/Wesche(Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S.78-86, Reclam Verlag, Stuttgart 2003
- Fischer, Ruth: *Einleitung zu Wunenburger*, in: Barner/Detken/Wesche: *Texte zur modernen Mythentheorie*, S. 287- 288, Reclam Verlag, Stuttgart 2003
- Foley, Helen: *Medea´s Divided Self*, in: *Classical Antiquity* Vol. 8, No.1 (1989), S.61- 85

- Frenzel, Elisabeth: *Stoff- und Motivgeschichte*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1966
- Fuhrmann, Manfred: *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts*, in: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.) *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, S. 121- 143, Wilhelm Fink Verlag, München 1971
- Glaser, Horst Albert: *Medea. Frauenehre- Kindsmord- Emanzipation*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 2001
- Göbel- Uotila:, Marketta: *Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2005
- Gottwald, Herwig: *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien*. Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg 2007
- Heiney, Donald: The Revival of Tragedy, in: College English Vol. 16, No. 6 (1955), S. 331-335
- Hoheisl, Wiebke: *Einleitung zu Assmann*, in: Barner/Detken/Wesche: *Texte zur modernen Mythentheorie*, Reclam Verlag, Stuttgart 2003
- Hohl, Siegmund: *Das Medea- Drama von Hans Henny Jahnn. Eine Interpretation unter besonderer Berücksichtigung der Problematik des Mythischen*, Diss., München 1966
- Horkheimer, Max/ Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1988
- Hübner, Kurt: *Die nicht endende Geschichten des Mythischen*, in: Barner/Detken/Wesche(Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S. 251- 261, Reclam Verlag, Stuttgart 2003
- Jahnn, Hans Henny: *Die Sagen um Medea und ihr Leben*, in: Jahnn, Hans Henny: *Dramen I*, S. 735- 740, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1963
- Jahnn, Hans Henny: *Zur Medea*, in: Jahnn, Hans Henny: *Dramen I*, S.741 – 742, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1963
- Jamme Christoph: *Gott an hat ein Gewand. Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos- Theorien der Gegenwart*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991
- Jamme, Christoph/ Brisson, Luc: *Einführung in die Philosophie des Mythos, Bd. 2, Neuzeit und Gegenwart*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1991
- Kahl, Detlev: *Die Funktion des Rollenspiels in den Dramen Anouilh's*, Diss. Hamburg 1974
- Kenkel, Konrad: *Medea- Dramen. Entmythisierung und Remythisierung. Studien.zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, Band 63*, Bouvier Verlag, Bonn 1979
- Kobbe Peter: *Mythos und Modernität. Eine poetologische und methodenkritische Studie zum Werk Hans Henny Jahnn's*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz, 1973

Kovacs, David: *Zeus in Euripides' Medea*, in: *American Journal of Philology* Vol 114, No.1, (1993), S. 45- 70

Lapp, John C.: *Anouilh's „Médée“: A debt to Seneca*, in: *Modern Language Notes*, Vol. 69, No. 3 (1954) S. 183- 187

Lévi- Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1967

Lugowski, Clemens: *Die Form der Individualität im Roman*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994

Luserke- Jaqui, Matthias: *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*, A. Francke Verlag, Tübingen/Basel 2002

Lütkehaus, Ludger (Hrsg.): *Mythos Medea*, Reclam Verlag, Leipzig 2001

Lütkehaus, Ludger: *Der Medea- Komplex. Mutterliebe und Kindsmord*, in: Zimmermann, Bernhard (Hrsg.) : *Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea- Mythos im Wandel der Zeiten*, S.121- 133, Rombach Verlag, Freiburg/ Berlin/Wien 2009

Mayer, Uwe: *Der Mythos, das Eigene und das Fremde*, in: Matuschek, Stephan/ Jamme, Christoph (Hrsg.): *Die mythologische Differenz*, S. 151- 184, Univ.- Verlag Winter, Heidelberg 2009

Martinez, Matias: *Formaler Mythos. Skizze einer ästhetischen Theorie*, in: Martinez, Matias (Hrsg.): *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*, S. 7-24, Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn/München/Wien/ Zürich 1996

Musurillo, Herbert: *Euripides' Medea. A Reconsideration*, in: *American Journal of Philology* Vol. 87, No. 1 (1966), S. 52- 74

Paetzold, Heinz: *Ernst Cassirer zu Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2002

Pfister, Manfred: *Zur Systemreferenz*, in: Broich/Pfister (Hrsg.) *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, S.52- 58, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1985

Reichmann, Eva: *Ein brisantes Stück über Fremdenfeindlichkeit: Max Zweigs „Medea in Prag“*, in: Reichmann, Eva (Hrsg.): *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*, S. 295- 310, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 1995

Reichmann, Eva: *Nachwort*, in: *Max Zweig, Dramen Bd. I*, herausgegeben von Eva Reichmann, S.191-200, Igel Verlag Literatur, Paderborn 1997

Roeske, Kurt: *Die verratene Liebe der Medea. Text, Deutung, Rezeption der „Medea“ des Euripides*, Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg 2007

Scheffel, Michael: *Vom Mythos gezeichnet? Medea zwischen „Sexus“ und „Gender“ bei Euripides und Christa Wolf*, in: Gaal- Baroti, Marta (Hrsg.): *Millionen Welten*. S. 367- 378, Osiris Verlag 2001

Schmal, Stefan: *Frauen und Barbaren bei Euripides*, in: Rollinger, Robert/ Ulf, Christoph (Hrsg.): *Geschlechterrollen und Frauenbild in der Perspektive antiker Autoren*, S. 87- 116, Studienverlag, Innsbruck/ Wien/München 2000

Stephan, Inge: *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Böhlau Verlag, Köln/ Weimar/ Wien 2006

Tepe, Peter: *Mythos und Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung* Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg 2001

Steskal, Christoph: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Aktualisierungspotential eines Mythos*, S. Roderer Verlag, Regensburg 2001

Vernant, Jean- Pierre: *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987

Vöhler, Martin/ Seidensticker, Bernd/ Emmerich, Wolfgang: *Zum Begriff der Mythenkorrektur, Einleitung*, in: Vöhler, Martin/ Seidensticker, Bernd/ Emmerich, Wolfgang: *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, S. 1- 18 De Gruyter Verlag, Berlin/New York 2005

Wesche, Jörg: *Einleitung zu Hübner*, in: Barner/Detken/Wesche: *Texte zur modernen Mythentheorie*, S.28- 249, Reclam Verlag, Stuttgart 2003

Wilhelmy, Thorsten: *Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr, John Banville*, Verlag Königshausen und Neumann, Würzburg 2004

Wogenstein, Sebastian: „*Meine Nachahmung eine Neuerschaffung*, in: *Monatshefte* Vol. 99, No.3 (2007), S. 298-315

Wunenburger, Jean- Jacques: *Mythophorie. Formen und Transformationen des Mythos*, in: Barner/Detken/Wesche(Hrsg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S. 290- 300, Reclam Verlag, Stuttgart 2003

Lexika:

Harrauer, Christine/Hunger, Herbert: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 9. Aufl., Verlag Brüder Hollinek, Purkersdorf 2006

Schweikle, Günther/Schweikle Irmgard: *Metzler Literaturlexikon*, 2.Aufl., Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990

Lebenslauf

Name: Barbara Höller
Datum und Ort der Geburt: 8. April 1980, Villach, Österreich
Staatsangehörigkeit: Österreich

Schule und Studium

1986-1990 Volksschule Ledenitzen
1990-1996 Bundesrealgymnasium St. Martin Villach
(Sprachenzweig)
1998-2001 BORG Klagenfurt (Bildnerischer Zweig)
2001 Reifeprüfung am BORG Klagenfurt mit ausgezeichnetem Erfolg
seit 2001 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien
(Studienmodule Cultural Studies und Romanistik)
2005 Auslandsaufenthalt mit ERASMUS-Stipendium in Paris
Studium an der Universität Paris XII

März 2010 – Mai 2011 Arbeit an der Diplomarbeit

Sprachkenntnisse

Deutsch (Muttersprache)
Englisch
Französisch

Berufliche Interessen: Literarische Übersetzung, feministische Theorien