

Doktori (PhD) értekezés

Kulturelle Lesbarkeiten von Medea

*Reflexionen und Projektionen eines Mythos in der
Gegenwartsliteratur*

Grunda Marcell

Debreceni Egyetem

BDT

2018

Kulturelle Lesbarkeiten von Medea
*Reflexionen und Projektionen eines Mythos in der
Gegenwartsliteratur*

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
az Irodalomtudományok tudományágban

Írta: Grunda Marcell okleveles német nyelv, irodalom és kultúra MA

Készült a Debreceni Egyetem Irodalomtudományok doktori iskolája
(Magyar és összehasonlító irodalomtudományi programja) keretében

Témavezető:

(olvasható aláírás)

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr. habil. Kovács Kálmán

tagok: Dr. habil. Karl Katschthaler

Dr. habil. Lichtmann Tamás

A doktori szigorlat időpontja: 2017. április 03.

Az értekezés bírálói:

Dr. habil Karl Katschthaler

Prof. Dr. Günter Butzer

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.

tagok: Dr.

Dr.

Dr.

Dr.

A nyilvános vita időpontja: 2018.

Én Grunda Marcell teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljesek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaitélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

Debrecen, 2018.03.25.

Grunda Marcell

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung	1
II.	Die Relationalität des Eigenen und des Fremden	9
III.	Die Erfahrung von Fremdheit in Grillparzers Trilogie <i>Das goldene Vließ</i> (1822)	18
1.	Einleitung	18
2.	Der Gastfreund	19
3.	Die Argonauten	24
4.	Medea	34
a)	Kreon	37
b)	Kreusa	38
c)	Jason	40
d)	Medeas Rache	44
5.	Fazit	48
IV.	Die zerstückelte Vollkommenheit. Eine Analyse des Dramas <i>Medea</i> (1925) von Hans Henny Jahn	50
1.	Einleitung	50
2.	Geschwisterliebe	51
3.	Medea als unterworfenen Objekt	54
4.	Vollkommenheitswunsch des älteren Knaben	58
5.	Kreons Rassismus	60
6.	Medea als Opfer des Rassismus und Sexismus	63
7.	„Mit Leidenschaft anfang's, / mit Leidenschaft endet's.“	67
8.	Schluss	71
V.	Rassismus als soziale Praxis in Max Zweigs <i>Medea in Prag</i> (1949)	73
1.	Einleitung	73
2.	„Ich fürchte, man kann nicht Mensch sein in dem Meer von Steinen.“	74

3.	„Es sind kleine Wilde. Wir müssen sie humanisieren.“	83
4.	„Sie ist eine Fremde. Sie kann uns nicht lieben; sie hasst uns vielleicht. Und sie ist hochintelligent. Solche sind geradezu vorbestimmt für dunkle Dienste.“	88
5.	„Das Weib kann hexen!“	95
6.	„Ich habe sie davor bewahrt, zu werden, wie ihr seid.“	99
7.	Schluss	102
VI.	Stimmenanalyse Christa Wolfs <i>Medea. Stimmen</i> (1996)	104
1.	Einleitung	104
2.	Die Vor-Stimmen	107
3.	Die Stimme von Medea	109
4.	Die Stimme von Akamas	111
5.	Die Stimme von Jason	118
6.	Die Stimme von Glauke	126
7.	Die Stimme von Agamedea	130
8.	Die Stimme von Leukon	133
9.	Die hybride Stimme	136
10.	Schluss	138
VII.	Medea als Parodie? Nachahmung, als Parodie des Originals in Dea Lohers <i>Manhattan Medea</i> (1999)	143
1.	Einleitung	143
2.	„Ich habe das Wahre im Dauernden gesucht“	144
3.	„Ich bin die Fremde“	153
4.	„Feiern wir das Unvollkommene als schön.“	156
5.	„Ich bin ein Meister der Kopie.“	161
6.	Fazit	169
VIII.	Zusammenfassung	172
IX.	Literaturverzeichnis	178

I. Einleitung

„Jetzt sehen wir im Spiegel nur dunkle Umrisse, dereinst aber geht es von Angesicht zu Angesicht. Jetzt ist mein Erkennen Stückwerk, dereinst werde ich erkennen so ganz, wie ich erkannt bin.“¹

Die Figur der Medea wird innerhalb einer langen Kulturgeschichte immer wieder neu gestaltet und erscheint als eine Art *Projektionsfläche*, die den inkommensurablen, nicht integrierbaren Bestandteil der jeweiligen Kultur repräsentiert und die als die definitiv außenstehende *Fremde* konstituiert wird. Zahlreiche AutorInnen such(t)en im Zusammenhang mit ihrer tragischen Geschichte die Antwort auf die elementare Frage: *Wie wird jemand zur Kindermörderin?*

Die älteste schriftliche Bearbeitung des Mythos stammt von Euripides (431 v.Chr.). Wie die Nachforschung von Christa Wolf ergab, ist Medea erst seit ihm von dem Mord ihrer eigenen Kinder und des Bruders geprägt. Sie hob diesbezüglich hervor:

Das konnte ich nicht glauben. Eine Heilerin, Zauberkundige, die aus sehr alten Schichten des Mythos hervorgegangen sein musste, aus Zeiten, da Kinder das höchste Gut eines Stammes waren und Mütter, ebenwegen ihrer Fähigkeit, den Stamm fortzupflanzen, hoch geachtet – die sollte ihre Kinder umbringen? – Wie immer, wenn man konzentriert mit einer Frage beschäftigt ist, hilft einem der Zufall; mir verhalf er zu der Verbindung mit einer Altertumswissenschaftlerin in Basel, die unter anderem den Medea-Sarkophag des dortigen Museums betreut mir den von ihr geschriebenen Medea-Artikel aus dem Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC) zuschickte, aus dem hervorgeht, dass erst Euripides der Medea den Kindermord zuschreibt, während andere, frühere Quellen Rettungsversuche der Kinder ins Heiligtum der Hera bringt, wo sie sie geschützt glaubt, doch die Korinther töteten sie.²

Die Figur der Medea wurde also im Laufe eines langen Entwicklungsprozesses zur Kindermörderin, welcher zwar mit Euripides begann, doch welcher bis heute noch nicht als

¹ 1. Korinther 13:12

² WOLF, Christa: *Von Cassandra zu Medea*. In: HOCHGESCHURZ (Hrsg.) *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text*. Berlin: Gerhard Wolf Janus Press, 1998. (S. 11-18), hier S. 15.

abgeschlossen gelten kann. Auf die Frage also, wie jemand zur Kindermörderin wird, wurden im Laufe der fast zweieinhalbtausendjährigen Rezeptionsgeschichte verschiedene Antworten von verschiedenen AutorInnen gegeben: Inge Stephan fasste in ihrem Buch *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur* (2006) – ohne den Anspruch auf Vollständigkeit – die Rezeptionsgeschichte des Medea-Mythos zusammen und stellt zahlreiche literarische, künstlerische Werke, theatralische Aufführungen, filmische Adaptationen kategorisiert dar. Dabei greift die Autorin über den Kanon der literarischen Texte von Euripides über Franz Grillparzer bis Christa Wolf entschieden hinaus, indem sie auch Werke der bildenden Kunst und Musik sowie erstmals Medea-Filme in ihre Untersuchung miteinbezieht. Medea-Filme wurden also bei Stephan auch als Rezeptionszeugnisse gewürdigt, „da in ihnen der durch die Jahrhunderte latent geführte Kampf zwischen Archaisierung und Modernisierung des Mythos offen ausgetragen wird.“³

Im Verlauf der Rezeptionsgeschichte lassen sich eine Reihe von unterschiedlichen Strategien beobachten, durch die sehr verschiedene Zugänge zur Figur realisiert werden. Nach Stephan gliedern sich die Konfliktfelder, in denen Medea in den einzelnen Bearbeitungen verlegt wird, in vier Teile.⁴ Zum ersten Teil gehöre Medea als positive oder negative *Identifikationsfigur* ‚im Kampf der Geschlechter‘ (meistens nach der Frauenbewegung 1968). Stephan stellt nämlich fest, dass Medea als ‚bedeutende Frau‘ eine feministische Ikone sein könnte, ihre Liebe zu einem ‚mittelmäßigen Mann‘ mache sie jedoch zu einer problematischen Bezugsfigur für den feministischen Diskurs.⁵ Die Tötung der Kinder erscheine hier Medea als einzige Möglichkeit, die ‚schändlichen Gesetze‘ der Männer zu stürzen. Als zweiten Teil der vier Konfliktfelder erwähnt Stephan Medea als *Bewältigungsfigur* (wenn politische oder familiäre Ordnungen in die Krise geraten). Sie betont, dass neben psychologisierenden Ansätzen, Versuche bestehen, Medeas ‚unerhörte‘ Tat zu verstehen und sie als Täterin zu entschulden oder gar zu heroisieren, Medea zu entlasten und vom Mordvorwurf ‚freizusprechen‘. Diese Versuche können den AutorInnen dank der griechischen und römischen Lexika gelingen, denn sie erzählen den Mythos in der Form, dass Medea ihre Kinder eigentlich retten wollte.⁶ Hier finden als Beispiele u.a. Ursula Haas‘ *Freispruch für Medea* (1987) oder Christa Wolfs *Medea. Stimmen* (1996) Erwähnung. Als dritter Teil der vier Konfliktfelder wird Medea als *Projektionsfigur* genannt. In diesem

³ STEPHAN, Inge: *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2006. S. 3.

⁴ Vgl. Ebd. S. 4-5.

⁵ Ebd. S. 158.

⁶ Ebd. S. 9.

Kapitel setzt Stephan sich mit Werken auseinander, die besonders die Problematik von Ethnizität und Rassismus thematisieren. Hier werden Texte wie Grillparzers Trilogie *Das goldene Vließ* (1822), Hans Henny Jahnns *Medea* (1926), Max Zweigs *Medea in Prag* (1949) analysiert. Medeas Fremdheit spielte laut Stephan schon bei Euripides eine wichtige Rolle, doch Fremdenfeindlichkeit und Rassismus wurden besonders im 20. Jahrhundert in Betracht gezogen. Als letzter Teil der Konfliktfelder wird von Stephan Medea als *Reflexionsfigur* benannt. Die Autorin analysiert den Argonautenmythos und beschäftigt sich mit den Ursachen des Kindermordes (Legitimität von Gewalt). Sie zitiert u.a. René Girard, der die Tötung der Kinder in einem ‚rituellen Kontext‘ sehe und der darauf hinweise, dass Medea den Tod ihrer Kinder so wie ein Priester seine Opfer vorbereite. Der einzige Unterschied sei, dass Medea diesmal an Stelle eines Tieres ihre eigenen Kinder opfere.⁷

Wie Stephan weiterhin betont, erlaubt die Mischung aus Liebe und Hass, Leidenschaft und Kalkül, Zorn und Melancholie den AutorInnen, RegisseurInnen und KünstlerInnen die Geschichte von Medea unterschiedlich aufzugreifen.⁸ Sie sei nämlich als Ausländerin und Kindermörderin eine provozierende Grenzgängerin.⁹ „Sie eignet sich daher hervorragend als Projektionsfläche für die Darstellung verschiedener Konflikte.“¹⁰

Stephans Buch kann also als ein Kompass dienen, um sich unter den zahlreichen Medea-Bearbeitungen zu orientieren. Es war auch für die vorliegende Arbeit hilfreich bei der Auswahl der Texte, jedoch stützt sie sich nicht ausschließlich darauf. Über Stephans Kategorisierungen der Werke hinaus wurden hier nämlich auch andere Aspekte in Betracht gezogen. Als Ausgangspunkt dient die Erkenntnis, dass Medeas Geschichte über eine immer wirkende Aktualität verfügt. Mit Fragen über Themenkreise wie Identität und Fremdheit haben sich unsere Vorfahren ebenso tief auseinandergesetzt (wenn nicht sogar noch intensiver) wie man es heute tut und hochwahrscheinlich auch in der Zukunft tun wird. Medeas Geschichte ist diesbezüglich deshalb besonders interessant, weil diese Figur durch die Erfahrung der Fremdheit sich selbst erfährt, was letztlich bei ihr sehr oft zu einem bewussten Erleben des Selbst führt, auch wenn es die Identifizierung mit dem grausamen Bild als Kindermörderin bedeutet. Die fünf für die Dissertation ausgewählten und hier untersuchten literarischen Bearbeitungen des Mythos suchen auch die Antwort auf die Frage: Wie wird Medea zur Kindermörderin? Hinter dieser Fragestellung verbirgt sich aber

⁷ Ebd. S. 71.

⁸ Ebd. S. 253.

⁹ Ebd. S. 252.

¹⁰ Ebd.

eigentlich eine weitere, hochaktuelle Frage: wie soll man mit der Erfahrung der Fremdheit umgehen? Existieren diesbezüglich überhaupt Kategorien wie „richtig“ oder „falsch“? Bei der Beurteilung dieser Fragen stütze ich mich hauptsächlich auf die Konzepte von Bernhard Waldenfels, da er dem Fremden in seinen unterschiedlichen Formen Rechnung trägt, indem er, wie auch Andrea Leskovec betont, einerseits Fremdes als Wissenslücke, als Unbekanntes oder noch nicht Gewusstes besprechbar macht, andererseits aber auch auf extreme oder radikale Fremdheitserfahrungen eingeht, die überhaupt die Fähigkeit diese zu verstehen in Frage stellen.¹¹ Die Erfahrung mit dem Fremden ist in jeder Medea-Bearbeitung vorzufinden. Um die Fremderfahrung in den literarischen Werken interpretieren zu können, soll deshalb am Anfang dieser Arbeit das Phänomen und der Begriff *Fremdheit* selbst ausführlich hinterfragt werden.

Nachdem der Begriff *Fremdheit* erläutert worden ist, werden hier fünf literarische Texte dargestellt und analysiert, die sich mit verschiedenen Formen der Fremderfahrung beschäftigen bzw. die sich der Fremderfahrung von verschiedenen Seiten annähern. Auf die Frage, warum gerade diese fünf literarische Werke zum Thema dieser Dissertation wurden, kann die folgende Antwort gegeben werden:

Die Zahl der literarischen Werke, die den Medea-Mythos zu ihrem Thema wählten, ist riesig. Es ist fast unmöglich, einen vollständigen Überblick über die gesamte Rezeptionsgeschichte zu bekommen, es gibt jedoch Bücher – wie das oben erwähnte von Inge Stephan – die bei der Orientierung als Stützpunkt dienen. Da die Frage der Fremdheit in fast jeder Medea-Bearbeitung eine wichtige Rolle spielt, habe ich mich bei der Auswahl der Texte weniger auf Fragen konzentriert wie etwa: in welchem Text erscheint die Fremdheit am deutlichsten, weil ein Unterschied nach dem Deutlichkeitsgrad ziemlich schwer zu machen gewesen wäre. Bei der Auswahl der Texte wurde eher die Frage gestellt: Welche literarischen Werke stellen die verschiedenen Formen der Fremdheitserfahrung auf möglichst unterschiedliche Art und Weise dar? Die ausgewählten Texte sind lange nicht die einzigen Vertreter ihrer „Art“, d.h. die Formen, wie sie sich der Fremdheitserfahrung annähern, bzw. sich mit dem Thema auseinandersetzen, sind auch in anderen Texten vorzufinden. Die Fremdheitserfahrung wird in jedem Text neu und anders beschrieben, was letztlich immer als Aktualisierung und Neuthematisierung des Phänomens dient. Das Ziel dieser Dissertation ist

¹¹ LESKOVEC, Andrea: *Fremdheit und Literatur. Alternativer hermeneutischer Ansatz für eine interkulturell ausgerichtete Literaturwissenschaft*. IN: ROCHE, Jörg; VAN PEER, Willie: *Kommunikation und Kulturen. Cultures and Communication*. Band 8. Berlin: Lit. Verlag, 2009, S. 34.

demzufolge nicht, ein umfassendes Bild zu geben. Die einzelnen Kapitel sind vielmehr Versuche, Modelle zu schaffen, wie Medea-Texte, die sich mit verschiedenen Aspekten der Fremdheitserfahrung beschäftigen, durch eine textnahe Analyse (close reading) und den Miteinbezug von relevanten kulturwissenschaftlichen Theorien untersucht werden können. Der Miteinbezug von kulturwissenschaftlichen Theorien ist wichtig, um ein detailliertes und umfangreiches Bild davon zu bekommen, mit welchen Prozessen Medea in den jeweiligen Texten konfrontiert wird, wodurch sie zur Mörderin ihrer Kinder wird. Da die Wege dazu jeweils unterschiedlich sind, sind auch die Theorien unterschiedlich, was die Analyse letztlich vielfältig macht. Der Miteinbezug der entsprechenden Theorien ist weiterhin unausweichlich, um während der Textanalyse darstellen zu können, auf welche Art und Weise die verschiedenen Formen der Fremdheitserfahrung in dem jeweiligen Text zur Erscheinung kommen, welche letztlich immer zur Aktualisierung des Themas beitragen.

Korpus

Als erster Text dient die Trilogie *Das goldene Vließ* (1822) von Franz Grillparzer, wo die Tötung der Kinder das Ergebnis eines langen Prozesses ist, in dem Medeas Identität unter einer ständigen Veränderung steht. Sie macht nämlich zahlreiche Erfahrungen, die teilweise von ihrer Entscheidung abhängen, teilweise jedoch von ihr unabhängig geschehen. Grillparzer stellt dar, wie Medea von einem ziemlich harmonischen Zustand in eine katastrophale Lage gerät, bzw. sich selbst dazu treibt. Die Auseinandersetzung, bzw. die *Erfahrung der Fremdheit* spielt dabei eine zentrale Rolle. Hier stütze ich mich hauptsächlich auf die Konzepte von Bernhard Waldenfels.

Nach Grillparzer wurde das Thema von Medea im 20. Jahrhundert immer wieder aufgegriffen und bearbeitet und zwar wieder aus dem Aspekt der Fremdheit, jedoch nicht mehr mit dem Fokus auf die *Erfahrung* des Fremden, sondern eher auf die *Differenzzuschreibungen*, wodurch die „Fremden“ konstituiert wurden (und bis heute werden). Als das vielleicht anschaulichste Beispiel dafür gilt die Änderung der Hautfarbe Medeas, was im Drama *Medea* (1925) von Hans Henny Jahnn tatsächlich realisiert wird, wo nämlich Medea zum ersten Mal in der Rezeptionsgeschichte als eine schwarze Frau dargestellt wird. Jahnn spürt nämlich den in seiner Zeit immer mehr verbreiteten Rassismus und hält ihr mit seinem Werk einen gesellschaftskritischen Spiegel vor.¹²

¹² In der Dissertation wird die dritte von Jahnn überarbeitete (letzte) Version untersucht, welche anlässlich seines 65. Geburtstags 1959 erschien.

Eine ähnliche Kritik wird in Max Zweigs *Medea in Prag* (1949) vollgezogen, jedoch hier bereits nach den Grausamkeiten des Zweiten Weltkriegs, wo man zu glauben hoffte, dass sie nie wieder geschehen können. Doch Zweig macht aufmerksam darauf, dass der Rassismus als soziale Praxis noch immer Teil des gesellschaftlichen Alltags ist.

Nach einem kleinen Sprung in der Rezeptionsgeschichte gilt Christa Wolfs *Medea. Stimmen* (1996) als besonders interessant, weil Medea hier von ihren „Sünden“ befreit und die Macht als verantwortlich für den Tod der Kinder und ihres Bruders dargestellt wird und zwar mithilfe der bewussten Lenkung der Diskurse. Hier geht es also auch um das Phänomen der Fremderfahrung und die Differenzzuschreibungen, aber mit besonderem Hinblick auf die Frage, welche Chance die Subalternen innerhalb eines Diskurses haben, überhaupt zu Wort zu kommen? Bei Wolf ist auch bereits eine bewusste Auseinandersetzung mit dem gesamten Medea-Mythos zu beobachten, und zwar in Form einer Entgegenhaltung, doch wie es auch in der Analyse gezeigt wird, kann ihr Wunsch nach einer Art Ausbruch aus dem Mythos nicht realisiert werden.¹³

Eine weitere bewusste Auseinandersetzung mit dem gesamten Medea-Mythos leistet auch Dea Loher mit ihrem Drama *Manhattan Medea* (1999), die das Thema zwar „blauäugig“¹⁴ aufgriff, die aber trotzdem in der mythopoietische Dimension die höchste Stufe erreichte, indem sie ähnlich wie im Fall von Geschlechtsidentitäten, eine Parodie der Vorstellung eines Ur-Mythos darstellt.

Methode

Die ausgewählten Texte werden während der Analyse textnah untersucht, mit einem Schwerpunkt auf Prozessen, die die Identitäten der Figuren (hauptsächlich in Bezug auf Medea) verändern, bzw. auf der Frage, wie die Figuren mit der jeweiligen Fremderfahrung umgehen.

Im Folgenden sollen diejenigen kulturwissenschaftlichen Theorien aufgelistet werden, die in die vorliegende Untersuchung miteinbezogen werden und Erwähnung finden, um mit ihrer Hilfe neue Interpretationsdimensionen eröffnen zu können:

¹³ Siehe Kap. VII. S. 162-163.

¹⁴ HÖRNIGK, Henriette: „Ich weiß, was du jetzt tun musst.“ Ein Gespräch mit der Dramatikerin Dea Loher über die Uraufführung von *Manhattan Medea*. IN: *Impuls*. Die Zeitschrift des Mecklenburgischen Staatstheaters Schwerin, Nr. 37. (Oktober/November 1999) (6-8.) Hier: S. 6.

Mit dem oben bereits erwähnten Fremdheitskonzept von Bernhard Waldenfels werde ich mich vor der Analyse der Trilogie von Franz Grillparzer detaillierter auseinandersetzen, weil das Phänomen der Fremderfahrung sich in allen Bearbeitungen durchzieht und dieser bei Grillparzer eine besonders zentrale Rolle zukommt. Waldenfels Überlegung wird später in der Analyse des Dramas *Manhattan Medea* wieder konkret Erwähnung finden, wo die Thematisierung eines Aspekts dieses Phänomens (nämlich die Fremdheit des Selbst) unerlässlich scheint, um tiefere Dimensionen in der Interpretation des Textes erläutern zu können.

Auf den Zusammenhang zwischen Rassismus und Sexismus machen viele Forscher aufmerksam. Bezüglich der Analyse des Dramas *Medea* von Hans Henny Jahnn wird deshalb Crenshaw's Konzept über die Intersektionalität thematisiert, genauso wie die Thesen von Michel Foucault und Judith Butler, die die Rolle der Macht bezüglich des Rassismus und Sexismus untersuchen.

In der Analyse des Dramas *Medea in Prag* findet Edward Saids *Orientalismus* Erwähnung. Neben ihm sind die Thesen von W. F. Haug und Stuart Hall bezüglich des Rassismus relevant, in denen z.B. bei Hall der Rassismus als eine soziale Praxis aufgefasst wird. Außerdem können hier Judith Butlers Überlegungen über die Essentialisierung ihre Relevanz haben, bzw. wie diese im Diskurs erscheint.

Bei Wolf entsteht Medeas Ruf als Kindermörderin aus Kalkül und zwar eindeutig durch die bewusste Lenkung der Diskurse von der Seite der Macht. Dazu ist der Miteinbezug Michel Foucaults Diskursanalyse unerlässlich. Außerdem stellt Wolf in ihrem Werk verschiedene Stimmen dar, die gemeinsam dem Roman einen polyphonischen Charakter leihen. Deswegen sind die Begriffe wie *Polyphonie* und *das zweistimmige Wort* von Michail Bachtin, bzw. die Überlegungen von Ansgar und Vera Nünning über den Begriff *Multiperspektivität* in der Analyse von Belang.

In der Analyse des Dramas *Manhattan Medea* findet Waldenfels' Fremdheitskonzept wieder Anwendung, bzw. bezüglich der Parodie der Geschlechtsidentitäten wird Butlers Theorie über *gender performance* zum Thema. Außerdem kommen hier relevante Theorien über den mythopoietischen Aspekt des Dramas zu Wort.

Die Zahl der berücksichtigten Theorien deutet bereits darauf voraus und es wird während der Analysen auch sichtbar gemacht, dass es kein Ziel der Dissertation ist, diese Theorien im Detail zu diskutieren. Bis auf die einzige gewissermaßen ausführliche Auseinandersetzung

mit dem Begriff *Fremdheit* aufgrund Waldenfels' Konzept, werden die anderen relevanten Theorien nur partiell erwähnt und gegebenenfalls nur ihre zentralen Gedanken bezüglich der Untersuchung zitiert, um die Kontinuität der Textanalysen nicht zu brechen, jedoch der Vertiefung der Interpretation der Bedeutungsdimensionen Vorschub zu leisten. Waldenfels Fremdkonzept bildet eine Ausnahme, weil wie es oben bereits mehrmals erwähnt wurde, sich die Fremdheitserfahrung der Figuren in allen Bearbeitungen durchzieht, Unterschiede sind allein in der Form und der Annäherungsweise, das Ergebnis ist jedoch immer das Gleiche: *Medea wird zur Kindermörderin* (auch wenn ihr bei Wolf diese Tat nur zugeschrieben wird).

Mithilfe dieser Methode versucht die Dissertation durch die Modell-Analyse der fünf ausgewählten literarischen Bearbeitungen des Medea-Mythos zu zeigen, auf welche Arten und Weisen Medea zur Kindermörderin gemacht wird, wie sich ihre und die Identität der anderen Figuren in den jeweiligen Texten verändert, welche Annäherungsformen der Fremderfahrung dargestellt werden, welchen Aktualisierungsverfahren Medeas Geschichte von den einzelnen AutorInnen unterzogen wird, bzw. welche Lösungen für die thematisierten Problemfelder angeboten werden, wenn überhaupt.

II. Die Relationalität des Eigenen und des Fremden

Bernhard Waldenfels stellt fest, dass jede Epoche, Gesellschaft und Kultur über eine bestimmte *Ordnung* verfügt.¹⁵ Diese Ordnungen haben und gestalten ihre Grenzen und schaffen Regeln, die u.a. besagen, wie man sich zu diesen Grenzen verhalten soll. Diese Ordnungen und somit auch ihre Grenzen sind jedoch in ständiger Bewegung, sie ändern sich im Laufe der Zeit. Das können sie tun, weil sie über zahlreiche Potentiale verfügen und eine Reihe von Möglichkeiten haben, dank der *radikalen Kontingenz* (Im Sinne der Nicht-Notwendigkeit alles Bestehenden). Die Ordnungen können also anders sein, als sie sind. Jede neue Ordnung ist somit eine Neuformung bestehender Formationen. Laut Waldenfels habe jedoch jede Ordnung ihren eigenen schwarzen Fleck, ein Phänomen, was außer-ordentlich ist.¹⁶ Dieses Phänomen beschreibt er als *Fremdheit*.

Waldenfels Annäherung an das Fremde ist phänomenologisch, da er es als eine Erfahrung betrachtet. Dass etwas als etwas erscheint, enthält zugleich, dass etwas *so und nicht anders* erscheint, dass also bestimmte Erfahrungsmöglichkeiten ausgesondert, andere ausgeschlossen werden.¹⁷ Die gleichzeitige Selektion und Exklusion führe dazu, dass zwar bestimmte Ordnungen zustande kommen, nicht aber eine einzige Ordnung. Diese begrenzten Ordnungen bilden die Vorbedingung dafür, dass es Fremdes gibt, und zwar, dass etwas sich dem Zugriff der Ordnung entzieht. Fremdes überschreitet nämlich den Spielraum der Möglichkeiten einer Ordnung, und kann infolgedessen als Un-mögliches bezeichnet werden. Die Fremdheit erscheine als Erschütterung oder als Infragestellung der jeweiligen Ordnung.¹⁸ Das Selbst und das Eigene haben ebenso ihre eigenen Ordnungen und der Fremdbezug könne zweifach verstanden werden: als *Grenze der Eigenkapazität* oder als *Infragestellung des Eigenen*.¹⁹

Waldenfels schlägt vor, das Fremde als ein Phänomen vorzustellen, welches beunruhigt, stört und das Gefühl des Getroffenseins herauslöst, welchem es keine Gestalt oder Sinn gegeben werden kann. Dieses Phänomen nennt er als *Pathos*. „Pathos bedeutet, daß wir *von etwas* getroffen sind, und zwar derart, daß dieses *Wovon* weder in einem vorgängigen *Was* fundiert,

¹⁵ WALDENFELS, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S. 16.

¹⁶ Ebd. S. 23.

¹⁷ WALDENFELS, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1997, S. 19.

¹⁸ WALDENFELS: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. S. 55.

¹⁹ Ebd. S. 32.

noch in einem nachträglich erzielten *Wozu* aufgehoben ist.“²⁰ Es ist demzufolge nicht das Selbst oder das Eigene, welche die Fremdheit aufsuchen und sozusagen entdecken, sondern umgekehrt, das Fremde ist, was einem zustößt. Dieses Zustoßen soll man sich als ein Ereignis vorstellen, in dem der oder die Betroffene im Dativ auftrete, in einem *Adressendativ* nicht aber im Nominativ des Täters.²¹ Das Subjekt erleidet somit die Erfahrung mit dem Fremden.²² *Wovon* man jedoch in der Erfahrung mit dem Fremden betroffen wird, kann es nie festgestellt werden, bzw. falls die Fremdheit einem Sinngebungsprozess unterworfen wird, hört sie auf, Fremdes zu sein. Man kann auf das Fremde nur reagieren, „indem jemand sich redend und handelnd darauf bezieht, es abwehrt, begrüßt und zur Sprache bringt.“²³

Dieses Reagieren nennt Waldenfels als Antwort oder Response. Als Response oder Antwort bezeichnet er die Reaktion auf einen fremden Anspruch, dem das Subjekt in einer Fremderfahrung unterworfen ist. Responsivität bedeutet demnach ein Antworten auf sog. Hyperphänomene, die nicht nur nicht greifbar sind, sondern auch Sinn- und Regelbildungen unterbrechen. Es erscheine als Anspruch, Anruf, Anreiz, Anforderung oder Herausforderung, als Provokation im vielfältigen Sinne des Wortes.²⁴

Waldenfels zufolge hat die Responsivität als Grundzug menschlichen Verhaltens eine besondere Art von Antwortlogik. Er führt vier Momente dieser Logik vor: Im ersten Moment gewinnt der fremde Anspruch eine eigentümliche Singularität, wo es um Ereignisse geht, die „von gewohnten Ereignissen abweichen und ein anderes Sehen, Denken und Handeln ermöglichen.“²⁵ Diese Ereignisse führen eine derartige Ordnung ein, die zu Antworten verlangt und Sinn stiftet.²⁶ Als zweites Moment wird die Unmöglichkeit des Nicht-Antwortens von Waldenfels betont, da selbst das Nicht-Antworten eine Art Antwort sei. Als drittes Moment wird die zeitliche Verschiebung von Anspruch und Antwort erwähnt, was eigentlich den Fakt der ewigen Nachträglichkeit bedeutet. Wegen der Nachträglichkeit des Antwortens kann es festgestellt werden, dass die Fremderfahrung mit dem Eigenen zwar in der Gegenwart geschieht, doch immer anderswo beginnt und das eigentlich „den Verzicht auf

²⁰ Ebd. S. 43.

²¹ Ebd. S. 44.

²² Als Beispiel nennt er Äußerungen wie „es tut mir weh“ oder „dir geschieht etwas“. Ebd. S. 45.

²³ Ebd. S. 44.

²⁴ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 77.

²⁵ WALDENFELS: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. S. 63.

²⁶ Waldenfels nennt als Beispiel die Französische Revolution, hier könnte aber auch selbst der ganze Medea-Mythos erwähnt werden. (Siehe: Kap. VIII.)

ein erstes – und somit auch auf ein letztes Wort²⁷ bedeutet. Als letztes Moment unterscheidet Waldenfels zwischen zwei Typen des Antwortens: Einerseits das reproduktive Antworten, das Wissenslücken füllt, andererseits das innovative oder produktive Antworten, indem ein nicht bereits existierender Sinn weitergegeben wird, sondern Sinn im Antworten selber entsteht.²⁸

Diese Momente sind also Teile der Fremderfahrung, die nicht nur bedeuten, dass uns Fremdes begegnet, sondern auch dass die Fremderfahrung selbst in einem Fremdwerden der Erfahrung gipfelt.²⁹ Waldenfels verweist auf das Auseinanderfallen von Sein und Sollen, denn dass „etwas *als etwas* erscheint, bedeutet eben nicht, dass es *etwas ist*. Es *wird zu etwas*, indem es einen Sinn empfängt und damit sagbar, traktierbar, wiederholbar wird.“³⁰ Hier macht er eindeutig darauf aufmerksam, dass der Sinn selbst im Prozess der Fremderfahrung entsteht, welcher dank des Pathos zustande kommt. Das nennt er als „Geburt des Sinnes aus dem Pathos“³¹.

Der Sinngebungsprozess ist aber immer subjektiv, weshalb das Eigene und das Fremde über einen relationalen Charakter verfügen. Relational und nicht relativ, weil das Eigene nicht einfach in Bezug auf das Fremde bestimmt wird, sondern jedem Selbst das Fremde eine eigene Art von Fremdheit bedeutet.³² Eigenes ist also mit Fremden eng verflochten, was zugleich auch bedeutet, dass „das Fremde in uns selbst beginnt und nicht außer uns, oder anders gesagt: es besagt, daß wir selbst niemals völlig bei uns sind.“³³ Die Verschränkung des Eigenen und Fremden enthält zum einen, dass beide mehr oder weniger ineinander verwickelt sind und zum anderen, dass zwischen Eigenem und Fremdem immer nur unscharfe Grenzen existieren, die „mehr mit Akzentuierung, Gewichtung und statistischer Häufung zu tun haben als mit säuberlicher Trennung.“³⁴ Diese Verschränkung widersetze sich jeder Form von Reinheit, sei es die Reinheit einer Rasse, einer Kultur, einer Idee oder die einer Vernunft, die scheinbar „mit nichts Fremdartigem vermischt ist.“³⁵ Zwischen Eigenem und Fremden kann man nicht einfach durch Abgrenzung einen Unterschied machen, sondern beide entstehen und vergehen, sich also ständig verändern, und zwar durch den ständigen Prozess der *Ein- und Ausgrenzung*.

²⁷ Ebd. S. 65.

²⁸ Ebd. S. 67.

²⁹ Ebd. S. 120.

³⁰ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 38.

³¹ WALDENFELS: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. S. 74.

³² Ebd. S. 37.

³³ Ebd. S. 118.

³⁴ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. 167.

³⁵ Ebd.

Waldenfels zieht dementsprechend die Folgerung, dass z.B. das deutsche oder das polnische Volk nicht existiert, sondern nur Menschen, die sich als Deutsche oder Polen verstehen und sich so verhalten.³⁶ Ihr Verhalten bewegt sich innerhalb einer Ordnung, in der z.B. die entsprechenden Regeln traditionell und institutionell verankert sind. „Die soziale und kulturelle Zugehörigkeit beruht somit auf habituell erworbenen oder zugeschriebenen Eigenschaften.“³⁷

Da die eigene Identität durch eine Identifizierung mit Anderen gewonnen wird, bleibt sie deshalb immer mit Momenten der Nicht-Identität durchsetzt:

Identifizierung bedeutet, daß ich ich selbst werde durch Einbeziehung anderer. Ich werde zu dem, der ich bin, indem ich mich mit einem Elternteil, den Vorfahren, einer Gruppe, mit einem *social self* im Sinne von William James identifiziere.³⁸

Man kann also nicht über fertige Individuen sprechen, das Individuum entsteht immer durch einen Prozess. Alles, „was wir fühlen, wahrnehmen, tun oder sagen, ist [...] verwoben mit dem, was Andere fühlen, wahrnehmen, tun oder sagen.“³⁹ Fremdes ist jedoch nicht einfach ein *Anderes* (ετερον; *aliud*), das durch Abgrenzung vom Selben (ταυτον; *idem*) entsteht.

Eines ist [...] von anderem verschieden, weil es von ihm *unterschieden wird* aufgrund einer spezifischen Differenz, nicht aber weil es *sich selbst* von anderem *unterscheidet*. Fremdes, das nicht dem Selben, sondern dem Selbst (αυτος, *ipse*) und dem ihm Eigenen entgegensteht, geht dagegen hervor aus einer gleichzeitigen *Ein- und Ausgrenzung*.⁴⁰

Das Selbst ist also leiblich, ethnisch und kulturell geprägt, und hat eine relationale Beziehung zur Fremdheit.

Das Fremde begegnet einem in der Erfahrung. Diese Begegnung ist aber mit der Begegnung einer Sache und einer Person nicht zu vergleichen, die man gewissermaßen verstehen kann. Die Fremdheit erscheine laut Waldenfels vielmehr als eine spezifische *Fremdaffektion*.⁴¹ Sie taucht als eine Überraschung, als eine Art Störung auf, bevor man dieser einen bestimmten Sinn geben kann. Das Problem des Fremden beginnt erst mit der Sinngebung und noch genauer, mit der *Benennung*. Waldenfels betont nämlich, dass hinter den deutschen Wörtern *fremd* oder *Fremdheit* sich ein recht komplexer Bedeutungsgehalt verberge. Dies zeigt sich

³⁶ WALDENFELS: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. S. 121.

³⁷ Ebd.

³⁸ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 20.

³⁹ WALDENFELS: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. S. 89.

⁴⁰ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 20.

⁴¹ WALDENFELS: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. S. 85.

deutlich, wenn man auf andere Sprachen rekurriert, die mehrere Wörter verwenden, um dieses Phänomen zu beschreiben. Fremd sei erstens etwas, das außerhalb des eigenen Bereichs vorkommt, als Äußeres, das also einem Inneren entgegenstehe (vgl. *externum*, *extraneum*, *peregrinum*; ξενον; *étranger*; *foreign*). Fremd sei zweitens etwas, das einem Anderen gehört, im Gegensatz zum Eigenen (vgl. αλλοτριον; *alienum*; *alien*), und drittens etwas, das von fremder Art ist und als fremdartig, unheimlich, seltsam gilt, im Gegensatz zum Vertrauten (vgl. *insolitum*; ξενον; *etrange*; *strange*). Es sind also die drei Aspekte des Ortes, des Besitzes und der Art, die das Fremde gegenüber dem Eigenen auszeichnen.⁴²

Je nachdem, in welcher Beziehung die Fremderfahrung zur Ordnung des jeweiligen Betrachters stehe, kann man zwischen verschiedenen Fremdheitsgraden unterscheiden:⁴³

Die *alltägliche* oder *normale* Fremdheit verbleibe innerhalb der eigenen Wirklichkeitsordnung und stelle grundlegende Gewissheiten nicht in Frage.⁴⁴ Sie sei der eigenen Ordnung immanent und damit grundsätzlich erkennbar und erlernbar. Es handle sich hierbei um Lücken im Wissensstand des Betrachters, die durch bestimmte Hilfsmittel (z.B. Internet) beseitigt werden können.⁴⁵

Die *strukturelle* Fremdheit gehöre bereits einer anderen Ordnung an und nimmt „Formen eines Ungewohnten und Unvertrauten an, dessen Aneignung nicht bloß unsere Fähigkeiten erweitert, sondern uns selbst erweitert.“⁴⁶ Wie es auch von Andrea Leskovec betont wird, erfordere die strukturelle Fremdheit dadurch die Veränderung des Eigenen, worin durch den Prozess der Verschränkung starre Verhaltensmuster und Fremdbilder relativiert und aufgebrochen werden.⁴⁷ Die strukturelle Fremde konfrontiere das Eigene generell mit anderen Werte- und Normsystemen, mit anderen Mentalitätsmustern, mit einem anderen kulturellen Gedächtnis das nicht nur Überlieferungen und Traditionen enthalte, sondern auch gleichermaßen Vergessenes und Verdrängtes.⁴⁸ So etwa eine fremde Sprache, eine fremde Gewohnheit oder selbst nur der Ausdruck eines bestimmten Blicks, dessen Sinn und Funktion dem Rezipienten verschlossen bleibt.

⁴² WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 20.

⁴³ LESKOVEC: *Fremdheit und Literatur*. S. 31.

⁴⁴ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 35.

⁴⁵ LESKOVEC: *Fremdheit und Literatur*. S. 35.

⁴⁶ WALDENFELS, Bernhard: *Vielstimmigkeit der Rede*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999. S. 81.

⁴⁷ LESKOVEC: *Fremdheit und Literatur*. S. 35.

⁴⁸ Ebd.

Die höchste Steigerung wird schließlich in der *radikalen* Fremdheit erreicht. Diese gehe über die Grenzen jeglicher Ordnung hinaus, sei also jeglicher Ordnung fremd und führe an die Grenzen der Existenz.⁴⁹ Das radikal Fremde zwingt zur Auseinandersetzung mit sog. Grenzphänomenen oder Hyperphänomenen, wie dem Schlaf, Rausch, Eros und Tod. Sie stellen nicht nur eine bestimmte Interpretation, sondern auch die bloße Interpretationsmöglichkeit in Frage. Wie es auch Leskovec interpretiert, stelle die radikale Fremdheit das Fremde als eine nicht zu überwindende Grenze dar, womit Waldenfels harmonisierende und aus Konsensbildung ausgerichtete Verstehenskonzepte in Frage stelle.⁵⁰ Damit erweitert er die Erfahrung des Fremden, um ein „Fremdwerden der Erfahrung und ein Sich-Fremdwerden dessen, der die Erfahrung macht“⁵¹. Diese Fremdheit ist weder auf Eigenes zurückzuführen, noch gehört einer Ordnung.

Waldenfels richtet die Aufmerksamkeit darauf, dass die radikale Fremdheit jedoch mit einer absoluten und totalen Fremdheit nicht zu verwechseln ist, „denn alles Außer-ordentliche bleibt bezogen auf bestimmte Ordnungen, über die es hinausgeht.“⁵² Dementsprechend ist die Fremdheit relational. Das radikal Fremde, das einen bestehenden Sinnhorizont überschreitet, lässt sich also nur als einen Überschuss, einen Exzess fassen. „Das Fremde gleicht dem Vergangenen, das nirgends anders zu finden ist als in seinen Nachwirkungen oder in der Erinnerung.“⁵³ Radikale Fremdheit bedeutet in diesem Sinne, dass das Selbst gewissermaßen *außer sich selbst* ist und jede Ordnung, die immer auch anders sein könnte, nur begrenzt existiert, weil sie mit *Außer-ordentlichen* umgeben ist.

Waldenfels definiert weiterhin das Fremde mit den Gedanken von Husserl folgenderweise: „die bewährbare Zugänglichkeit des original Unzugänglichen.“⁵⁴ Das Paradox dieser Bestimmung des Fremden liegt darin, dass die Zugänglichkeit sich als Zugänglichkeit eines Unzugänglichen erweist. Der Ort des Fremden in der Erfahrung wird zu einem Nicht-Ort. „Das Fremde ist nicht einfach anderswo, es ist das Anderswo, und zwar eine ‚originäre Form des Anderswo‘“⁵⁵ Hier geht es also grundsätzlich darum, das Fremde als *das originär Unzugängliche und originär Unzugehörige* ernst zu nehmen und dem Fremden unvoreingenommen zu begegnen.

⁴⁹ Ebd. S. 36.

⁵⁰ Ebd. S. 30

⁵¹ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 10.

⁵² Ebd. S. 37.

⁵³ Ebd. S. 26.

⁵⁴ Ebd. S. 25.

⁵⁵ Ebd. S. 26.

Man kann demzufolge „von einer Zugänglichkeit des Unzugänglichen, einer Zugehörigkeit in der Nichtzugehörigkeit, einer Unverständlichkeit in der Verständlichkeit sprechen.“⁵⁶ Das bedeutet aber nicht, dass es etwas gibt, das man nicht verstehen kann. Waldenfels betont weiterhin, dass im Gegenteil zu Kristevas negativer Fremdheitsdefinition, „[d]as Fremde kein *Defizit* darstellt wie all das, was wir zwar *noch nicht* kennen, was aber auf seine Erkenntnis wartet und an sich erkennbar ist. Vielmehr haben wir es mit einer Art leibhaftige Abwesenheit zu tun.“⁵⁷ Das Fremde sei eine Art Hyperphänomen, das sich zeigt, indem es sich entzieht.

Bezüglich des Fremden und des Sinngebungsprozesses hebt Waldenfels zwei zentrale Begriffe hervor: Auf der einen Seite stehe die Unzugänglichkeit eines bestimmten Erfahrungs- und Sinnbereichs und auf der anderen Seite die Nichtzugehörigkeit zu einer Gruppe.⁵⁸ Im ersten Fall wirkt für uns *etwas* fremd, im zweiten Fall sind *Andere* uns fremd. Man könne demzufolge zwischen einer *kulturellen* und einer *sozialen Fremdheit* unterscheiden. Waldenfels betont ferner, dass die Beiden auch eine Wirkung aufeinander haben, da die Kultur eigentlich das Resultat eines sozialen Prozesses ist, und auch die Sozialisierung aus kulturellen Symbolen besteht.⁵⁹

Leskovec kommt zum Schluss, dass sich Waldenfels damit vom Verstehensbegriff der Hermeneutik löse, der „zu einer verstehenden Aneignung, Überwindung oder Aufhebung des Fremden im Interesse des Eigenen führt.“⁶⁰ Er kritisiere damit einen Logozentrismus, der zur Einverleibung und gewaltsamen Integration des Fremden führe.⁶¹

Laut Waldenfels könne sich diese Aneignung „auf politischem, religiösem, philosophischem oder allgemein kulturellem Wege vollziehen.“⁶² Fremdheit kann auch eine kollektive Form annehmen. Als *fremd* gilt in diesem Fall das, was „aus der jeweiligen kollektiven Eigenheitssphäre ausgeschlossen und von der kollektiven Existenz getrennt ist, was also nicht mit Anderen geteilt wird. Fremdheit bedeutet in diesem Sinne eine *Nichtzugehörigkeit zu einem Wir*.“⁶³ Diese Art von Wir-Rede gehört zu bestimmten performativen Akten, die nicht nur einfach behaupten, was ist, sondern auch über eine bedeutsame Wirkung auf ihre Umgebung haben. Zu den Wirkungen gehört z.B. die soziale Zusammengehörigkeit des

⁵⁶ WALDENFELS: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. S. 115.

⁵⁷ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 25.

⁵⁸ WALDENFELS: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. S. 115.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ LESKOVEC: *Fremdheit und Literatur*. S. 31.

⁶¹ Ebd.

⁶² WALDENFELS: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. S. 116.

⁶³ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 22.

Selbst. „In solchen Wir- und Ihr-Reden wird das Spiel von Eigen- und Fremdkultur aufgeführt, bis hin zur Verteilung von Haupt- und Nebenrollen, bis zu zwangshaften Ein- und Ausschlüssen.“⁶⁴ Die spätere Schwarzweißmalerei, die dazu führte, dass die Fremdheit der Barbaren jede positive Konnotation verlor und dass sich die Beziehung zu den Barbaren als „Nicht Beziehung“ erweist, sei ohne dem Ethnozentrismus nicht zu denken.⁶⁵

Europa betrachtet sich als Inkarnation und Vorhut des wahren Glaubens, der rechten Vernunft, des echten Fortschritts, der zivilisierten Menschheit, des universalen Diskurses. Der Name „Europa“ wird zu einem „im Namen von...“, Sprecher rücken auf zu selbsternannten Fürsprechern. Man beurteilt nicht mehr eine Zivilisation, man urteilt „im Namen der Zivilisation“.⁶⁶

Wie es auch von Leskovec hervorgehoben wird, werde Fremdes in diesem Fall als etwas verstanden, das dem Eigenen in der Art einer negativen Definition gegenübersteht und durch unterschiedliche Auflösungsstrategien beseitigt werden muss.⁶⁷ Hinter diesem Logo-, Ethno-, bzw. Eurozentrismus versteckt sich der Gedanke, alles erklären und das Fremde verständlich machen zu müssen. Doch Waldenfels zieht die logische Folgerung: „Je besser es uns gelingt, das [...] Fremde anschaulich und [...] verständlicher zu machen, umso mehr verschwindet es.“⁶⁸

Das Fremde [...] verliert diese seine Fremdheit, wenn die *responsive Differenz* zwischen dem, worauf wir antworten, und dem, was wir antworten, eingeebnet wird zugunsten eines intentionalen oder regelgeleiteten Sinngeschehens. Die responsive Differenz verschwindet dann hinter einer *signifikativen* oder *hermeneutischen Differenz*, derzufolge etwas als etwas aufgefaßt oder verstanden wird, und sie verschwindet hinter einer *regulativen Differenz*, derzufolge etwas gemäß einer Norm behandelt wird. Das phänomenologische, hermeneutische oder regulative Als schiebt sich wie ein Riegel vor der Erfahrung des Fremden, wenn Verstehen und Verständigung ihren Antwortcharakter verleugnen.⁶⁹

Die Fremdheit verliert seine Fremdheit, wenn sie einem Sinngebungsprozess unterworfen wird. Was aus dieser Fremdheit wird, hängt immer von der jeweiligen Ordnung und ihrem regelstiftenden Charakter ab. In den folgenden Medea-Texten wird die Fremdheitserfahrung von unterschiedlichen Seiten interpretiert, der Ausgangspunkt ist jedoch immer das Gleiche:

⁶⁴ WALDENFELS: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. S. 124.

⁶⁵ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 22.

⁶⁶ Ebd. S. 136.

⁶⁷ LESKOVEC: *Fremdheit und Literatur*. S. 13.

⁶⁸ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 96.

⁶⁹ WALDENFELS: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. S. 58.

Medea, die die Gestalt des Fremden in den Augen der Anderen annimmt, wird für die jeweilige Ordnung als *Un-mögliches*, *Außer-Ordentliches* gestiftet und dementsprechend von der jeweiligen Kultur ausgeschlossen. Welche Interpretationsmöglichkeiten die Fremderfahrung hervorruft und wozu dieser zwangsläufige Prozess führt, wird in Folgenden dargestellt.

III. Die Erfahrung von Fremdheit in Grillparzers Trilogie *Das goldene Vließ* (1822)

1. Einleitung

Erfahrung bedeutet für Bernhard Waldenfels *ein Geschehen*, in dem die *Sachen selbst* nicht das „Vorhandensein von Daten“ und auch nicht deren „Sammlung in Datenbanken“ sind.⁷⁰ Erfahrung sei vielmehr als ein Prozess zu denken, in dem sich Sinn bildet und artikuliert und in dem die Dinge Struktur und Gestalt annehmen.⁷¹ *Erfahrungen machen* heißt ihm zufolge etwas *durchmachen* und nicht etwas *herstellen*.

Franz Grillparzer hat sich entschieden, den mythischen Stoff von Medea, nicht als ein einzelnes Drama, sondern als eine Trilogie zu bearbeiten. *Das goldene Vließ*⁷² stellt die Protagonisten nicht bloß dar und ist dadurch keine einfache „Datenbank“, sondern durch die detaillierte Inszenierung von Ereignissen, die in anderen Versionen nur summarisch erzählt werden oder auf die oft nur angespielt wird, schafft Grillparzer die Intentionen der Protagonisten und u.a. selbst die Katastrophe im dritten Teil (den Kindermord) verständlicher und nachvollziehbar vorzuführen. Er schildert uns, wie und welche *Erfahrungen* die Figuren *machen*, das heißt, was sie alles *durchmachen*.

Hinter jeder Handlung der Figuren verbirgt sich ein einziges Phänomen und zwar das Gefühl der Unsicherheit, oder präziser: *die Beunruhigung durch das Fremde*. Grillparzer stellt den Zuschauern⁷³ (den Lesern) dar, wie Medea von einem ziemlich harmonischen Zustand in eine katastrophale Lage gerät, bzw. sich selbst dazu treibt.⁷⁴ Die Auseinandersetzung, bzw. die *Erfahrung* mit dem *Fremden* spielt dabei eine zentrale Rolle.

Das Werk verfügt über eine dreifache Gliederung. Die Trilogie beginnt mit einem „Vor-Spiel“, *Der Gastfreund*, ein Einakter, der von der Verfrachtung des goldenen Vließes aus Griechenland, dem Apollo-Tempel in Delphi, nach Kolchis berichtet. Darauf folgt ein Drama in vier Akten, *Die Argonauten*, das die Strafexpedition Jasons, des Griechen, nach Kolchis

⁷⁰ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 18.

⁷¹ Ebd.

⁷² GRILLPARZER, Franz: *Das goldene Vließ*. Zweiter Band, Wien: Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1913. IN: GRILLPARZER, Franz: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Stadt Wien hrsg. von August Sauer, fortgeführt von Reinhold Backmann, 42 Bde., Wien 1909-1948. Die Trilogie entstand zwischen 1817 und 1820. Die weiteren Zitate aus dem Drama werden mit Seitenangaben im Text markiert.

⁷³ Das Stück wurde im Jahr 1821 in Wien uraufgeführt.

⁷⁴ Ein anderes zentrales Thema des Werkes ist die Frage der *Identifizierung*.

erzählt, eine Expedition mit dem Ziel, das von Aietes, dem Vater Medeas, durch den Mord an Phryxus erlangte Vließ wiederzugewinnen. Als letzter Teil der Trilogie gilt das Drama *Medea*, ein fünftaktiges Trauerspiel nach klassischem Muster. Hier wird nach dem Scheitern Medeas Integrationsversuchs ihre Rache an Jason vorgeführt.

Das goldene Vließ erweitert also die Handlung in Korinth (*Medea*) um eine Darstellung der Vorgeschichte in Kolchis (*Der Gastfreund, die Argonauten*). Dadurch gewinnt die Trilogie einen prozessualen Charakter, in dem sowohl Fragen über die Fremdheit selbst (das *Eigene* und das *Fremde*), als auch deren Bewältigungsversuche (Aneignungs- und Identifizierungsprozesse) thematisiert werden. Wie bereits erwähnt wurde, verbirgt sich hinter den Handlungen der Figuren das Gefühl der *Beunruhigung durch das Fremde*, die aus dem *Unzugänglichkeitscharakter* der Fremdheit stammt. Im Folgenden wird ausführlicher auf die Thematisierung der Fremdheit, bzw. Fremdheitserfahrungen in Grillparzers Trilogie eingegangen. Darauf folgt die Untersuchung der unterschiedlichen Fremdheitsgrade in der Trilogie. Im Anschluss daran werden die Identifizierungs-, bzw. Aneignungsphänomene Medeas im Umgang mit dem Fremden dargestellt. Hierbei wird Fragen nachgegangen, wie Fremdes in den einzelnen Teilen in Erscheinung tritt, wie Grillparzer den Umgang mit dem Fremden thematisiert und welche Versuchsmethode für die Auflösung, Annäherung bzw. Vernichtung der jeweiligen Fremdheitsstufe generiert und vorgeführt werden.

2. Der Gastfreund

„Das Opfer blutet“ (7)⁷⁵ teilen Medeas Jungfrauen ganz am Anfang der Trilogie mit, nachdem ihre Herrin, „eben den Pfeil abgeschossen“ (Ebd.) hat, der das Opfertier, ein Reh, durchbohrt hat. Wie die Bühnenanweisung mitteilt, befindet sich diese Szene in einer „wildem Gegend mit Felsen und Bäumen“ am Meeresufer von Kolchis. Das Reh liegt auf den Stufen eines Altars, der „von unbehauenen Steinen zusammengefügt“ ist und „auf dem die kolossale Bildsäule eines nachten, bärtigen Mannes steht, der in seiner Rechten eine Keule, um die Schultern ein Widderfell trägt.“ (Ebd.) Das ist der kolchische Gott Peronto. Medea ist die Tochter des Königs Aietes, die sich durch ihren gesellschaftlichen Rang gesichert fühlt: „Ich bin Aietes‘ königliches Kind / Und was ich tu‘ ist recht weil ich’s getan.“ (10) Sie erscheint als Jägerin, Anführerin ihrer Frauen, Priesterin der Göttin Darimba. Ihre Gottheit ist also weiblich, die Leben schafft, erhält und nimmt. Die Jagd erscheint auf einer Seite als Spiel, das

⁷⁵

GRILLPARZER: *Das goldene Vließ*. S. 7.

den sozialen Luxus einer elitären Schichte widerspiegeln⁷⁶, („Und die am schnellsten rennt und die am leichtesten springt / Sei Königin des Tags“ (9)), auf der anderen Seite als kultische Weihopfer für Darimba, die das Blut des Opfers dazu bewegen soll, die Ernte und die Jagd zu segnen und den Sieg in der Schlacht zu gewähren. Es ist bemerkenswert, dass Gora, die Amme Medeas nicht an Peronto, sondern an die Göttin betet, in dessen Schlussteil eine Andeutung an das Menschenopfer zu Wort kommt: „Das Opfer am Altar zuckt und endet / So mögen deine Feinde enden, Darimba! / Deine Feinde und die unsern!“ (8).

Grillparzers Darstellung von Kolchis in der Eingangsszene mit Bildern wie einer wilden Gegend, ein Gott mit Keule in der Hand, oder eine Jagd als eine Anspielung an das Menschenopfer, zeigt, dass er dem Publikum ein Land vorführen wollte, das mit Attributen eines naturnahen und unzivilisierten Volkes versehen ist. Das dient dem Zweck, dass das Publikum die Position der wenig später erschienenen Griechen einnimmt und noch bevor es zu einer sprachlichen Realisation kommen würde, die Kolcher aus einer ethnozentrischen Perspektive für Barbaren hält. Die spätere Infragestellung dieser eurozentrischen Perspektive bekommt dadurch ein größeres Gewicht.

Medeas Vorstellung über ihre eigene Identität wird durch den Miteinbezug einer anderen Figur dargestellt. Sie verstößt Peritta, eine der Frauen aus ihrem Gefolge, die sich mit einem Hirten eingelassen hat. Sie wurde dadurch dem Dienst Medeas untreu, denn sie hatte versprochen, immer für Medea zu dienen, „[u]nd keines Manns“ (9) zu sein. Medea schämt sich für Perittas Hingabe zu einem Mann und verachtet sie. Peritta verteidigt sich mit dem Argument, dass sie es nicht wollte, doch Medeas Antwort lautet: „Wie konnt‘ es denn geschehn / Wenn du nicht wolltest. Was ich tu‘ das will ich / Und was ich will – je nu das tu‘ ich manchmal nicht.“ (10) Sie kann es also nicht akzeptieren, dass jemand etwas gegen den eigenen Willen tut. Sie versteht zwar, dass man manchmal *nicht tut*, was man *will*, aber dass man *tut* was man *nicht will*, ist für sie undenkbar. Die Behauptung also, dass Medea Peritta nicht logisch verurteilt, ist m.E. irrelevant.⁷⁷ Medea hat die Vorstellung, wenn sie ihren Interessen nachgehen und selbstbestimmt handeln kann, kann sie es auch von ihren Jungfrauen erwarten, ihre Souveränität zu bewahren. Die Äußerung „Was ich tu, das will ich“ ist nämlich eine Form vom Sieg des Willens über den Trieb.

⁷⁶ NEUMANN Gerhard: *Das goldene Vließ, Die Erneuerung der Tragödie durch Grillparzer*, IN: FLASHAR, Hellmut (Hrsg.): *Tragödie, Idee und Transformation*. Stuttgart, Leipzig: Teubner, 1997. (Colloquium Rauricum, Bd. 5) S. 264.

⁷⁷ Vgl.: BUB, Tillman: *Barbarei und Zivilisation in Grillparzers Trilogie: Das goldene Vließ*. IN: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. Jahrgang 35. (2004/ 1. Halbband). Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, S. 1-22.

Grillparzer zeigt also eine Medea, die in völliger Eintracht mit sich selbst lebt, sich dementsprechend zum einzigen Mal in der Trilogie als „frei“ bezeichnet (Ebd.) und die auf die durch die Macht des Eros verfallene Peritta herabblickt. Doch ihr Satz: „Und was ich will – je nu das tu‘ ich manchmal nicht“ weist eindeutig darauf hin, dass sie nur ganz frei während der Jagd sein kann und das ist ihr durchaus bewusst. Viele Rezipienten gehen nämlich davon aus, dass Medeas Vorstellung über ihre eigene Souveränität und Unabhängigkeit illusorisch und scheinbar ist.⁷⁸ Ähnlich zu Bub, vertrete ich hingegen die Meinung, dass wenn sie sich später die Rückkehr dieses paradiesischen, harmonischen Zustands wünscht, nicht nach einer eigentlich nie existierenden Illusion strebt, sondern nach ihrer relativ großen Unabhängigkeit in der Abhängigkeit von ihrem Vater.

Sie ist nämlich von ihrem Vater abhängig und wie gesagt, das ist ihr auch bewusst. Sie akzeptiert zwar die Herrschaft ihres Vaters nur unwillkürlich, trotzdem gehorcht sie ihm. Er verbietet zunächst die Jagd („Heut keine Jagd!“ (15)) und befiehlt ihr, ihm bei der Tötung des Griechen Phryxus Hilfe zu leisten. Am Anfang zögert sie zwar, doch es ist ihr „durchaus bewusst, dass sie trotz allen Strebens nach Isolation in ihrer Eigenschaft als Tochter und als Untertanin in ein soziales Gefüge eingebunden bleibt, das die Macht besitzt, ihre Handlungsfreiheit einzuschränken.“⁷⁹ Aietes erscheint hier als ein berechnender Herrscher, der seine Tochter gekonnt zu lenken und zu locken weiß⁸⁰, also als Vater, der seine Tochter instrumentalisiert, um seine eigenwilligen Zwecke erreichen zu können. Nachdem er die Nachricht von der Landung eines fremden Schiffes bekommt, sucht er Medea auf und bittet sie, ihm Rat zu geben und *gegen die Fremden zu helfen*. „Was soll ich? / Helfen! Raten!“, „s sind Fremde, sind Feinde, / Kommen zu verwüsten unser Land.“ (13) Für ihn sind Fremde also gleichbedeutend mit Feinden. Er fürchtet um seine Herrschaft: „Was will er [Phryxus]? Meine Krone, mein Leben?“ (17)

Wenn man an Waldenfels‘ Fremdheitskonzept denkt,⁸¹ kann Aietes‘ Fremdenfeindlichkeit, bzw. dass er das Fremde mit den Feinden identifiziert, folgenderweise erklärt werden: Die Differenzierung, die er vollzieht, entsteht durch eine gleichzeitige Ein- und Ausgrenzung.

⁷⁸ Vgl.: KURZ, Johanna: *Ambivalenzen der Medea-Figur in Grillparzers „Das goldene Vließ“*. Wien: Universitätsverlag Wien, 2010. S. 83.

⁷⁹ BUB: *Barbarei und Zivilisation in Grillparzers Trilogie: Das goldene Vließ*. S. 4.

⁸⁰ BRAUCKMANN, Matthias; EVERWIEN, Andrea: *Sehnsucht nach Integrität oder Wie die Seele wächst im Verzicht: Das goldene Vließ*. IN: BUDDE, Bernhard; SCHMIDT, Ulrich (Hrsg.): *Gerettete Ordnung. Grillparzers Dramen*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1987. (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur; 7, 58-105.) Hier: S. 69.

⁸¹ Siehe Kap. II.

Eingrenzung in dem Sinne, dass er Phryxus im Sinne eines Aneignungsprozesses unterdrücken will. Er hat nämlich vor, sie (*die Fremden*) mit Hilfe Medea zu beherrschen und dadurch unter seine Kontrolle zu bringen. Aietes entscheidet sich im Sinne der Ausgrenzung für die Tötung von Phryxus, da die Aneignung durch Beherrschung nicht möglich ist. „Zahlreich sind sie und stark bewehrt“ (13)

Dass er bereits diese Vorstellung von Fremden hat, bevor er sie überhaupt trifft, weist auf den Imaginationscharakter seiner Fremdenfeindlichkeit hin. Seine Entscheidungen sind also von einer imaginierten Angst geprägt, seine Handlung wird von Angst motiviert. Deswegen fleht er Medea um ihre Hilfe an: „Du bist klug, du bist stark. / Dich hat die Mutter gelehrt / Aus Kräutern, aus Steinen / Tränke bereiten, / Die den Willen binden / Und fesseln die Kraft. / Du rufst Geister / Und besprichst den Mond / Hilf mir, mein gutes Kind!“ (14)

Wie bereits erwähnt, beschwert sich Medea noch am Anfang bei ihrem Vater, als Kind keine entsprechende Aufmerksamkeit von ihm bekommen zu haben: „Bin ich dein gutes Kind! / Sonst achtest du meiner wenig. / Wenn ich will, willst du nicht / Und schiltst mich und schlägst nach mir;“ (Ebd.). Doch sie muss ihm als Tochter und als Untertanin gehorchen und das weiß sie auch: „Und was ich will – je nu das tu‘ ich manchmal nicht.“ Sie lässt sich also von ihrem Vater instrumentalisieren und unterwirft sich seinem Willen.

Dass Grillparzer die imaginierte fremdenfeindliche Vorstellung von Aietes nicht destruieren oder infrage stellen will, zeigt sich darin, dass Phryxus tatsächlich mit Absicht einer Kolonisierung in Kolchis ankommt. Er bittet anschaulich um Gastfreundschaft und gnädige Aufnahme, macht aber gleichzeitig deutlich, dass er im Gegenteil darauf gefasst ist, einen Teil von Kolchis für sich zu erobern: „Nimm auf mich und die Meinen in dein Land, / Wo nicht so fass‘ ich selber Sitz und Stätte“ (24-25). Phryxus träumte in Delphi von dem Auftrag, das Vließ als Weihgeschenk nach Kolchis zu bringen, mit dem Ziel, sich bei den Kolchern anzusiedeln und so eine neue Kultur zu stiften. Er erkennt in Perontos Bildsäule den geträumten ‚dunklen Gott‘ aus dem delphischen Tempel von Apollon wieder, der ihm das Vlies mit den rätselhaften Worten „Nimm Sieg und Rache hin“ (23) dargereicht hat. Phryxus begrüßt Aietes folgenderweise: „So liegt ein Bruder jetzt in deinem Arm, / Denn Brüder sind ja Eines Vaters Söhne.“ (20) Aietes weicht jedoch die Umarmung aus und bittet Peronto: „Höre den Fremden nicht!“ (19)

Wie auch Neumann betont, stellt Grillparzer hier ein Anagnorisis dar,⁸² der als Evokation der kulturellen *Differenzierung* zwischen Griechen und Kolchern fungieren kann. Sie glauben an demselben Gott, was auf eine gemeinsame Wurzel zwischen Griechen und Kolchern hinweist und was beiden die Augen für das Hybride ihres jeweiligen Kulturraums öffnen könnte. Doch diese Glaubensbrüderschaft, die sie verbinden könnte, wird vergessen: und zwar nicht nur von der Seite Aietes, sondern auch von Phryxus, als er sich folgenderweise vorstellt:

Geboren bin ich in dem schönen Hellas, / Von Griechen, ich ein Grieche, reinen Bluts. / Es lebet niemand, der sich höherer Abkunft, / Sich edlern Stammes rühmen kann als ich, / Denn Hellas‘ Götter nenn‘ ich meine Väter / Und meines Hauses Ahn regiert die Welt. (22)

Phryxus konstituiert hier die eigene Identität im Bewusstsein der kulturellen Überlegenheit des eigenen Volks und der biologischen Höherwertigkeit des eignen Stammes, der eigenen ‚Rasse‘. Zum Begriffsfeld der *Rasse* oder *Menschenrasse* gehören hier die Lexeme rein (im Sinne von ‚ohne fremdartige Beimischung‘) und Stamm. Die Kolcher werden als Fremde bezeichnet, wo als fremd das gilt, was „aus der jeweiligen kollektiven Eigenheitssphäre ausgeschlossen und von der kollektiven Existenz getrennt ist, was also nicht mit Anderen geteilt wird. Fremdheit bedeutet in diesem Sinne Nichtzugehörigkeit zu einem Wir.“⁸³ Das ist derselbe Ego- und Ethnozentrismus, den Aietes vorher repräsentierte. Sie setzen beide das Eigene des eigenen Stammes oder des eigenen Volks in absoluter Präferenz zu dem Fremden. Das eigene Dasein erscheint als Deutungs- und Entscheidungsinstanz, die zwischen Freund und Feind unterscheidet.

Gastrecht erscheint bei Grillparzer als universal gültige Norm, als Natur- oder Menschenrecht, das auch die Beziehung zwischen Griechen und Kolchern regeln sollte, doch dieses wird als Instrumentalisierung, als Mittel zum Zweck der Täuschung genutzt. Denn, wie auch Markus Winkler formuliert, streben beide danach, sich das Gut der jeweils anderen gewaltsam anzueignen: Phryxus durch die Kolonisation des kolchischen Territoriums, Aietes durch den Raub der Schätze (des Vließes), die Phryxus mitgebracht hat.⁸⁴ Geregelt werde die Gewalt von der illusionären Ausschließung des jeweils Fremden aus dem Eigenen. Als Phryxus Aietes fragt, ob er die Gastfreundschaft gewähre, antwortet er rau: „Tritt ein, wenn dir’s gedünkt“. (25) Phryxus geriet dann in eine Falle, da er das Gastrecht annahm und sogar von Medeas exotischer Schönheit verlockt war. In ihr sieht er nämlich das exotische

⁸² NEUMANN: *Das goldene Vließ*. S. 267.

⁸³ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 22.

⁸⁴ WINKLER, Markus: *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009. S. 180.

Sexualobjekt: „Die roten Lippen und der Wange Licht / Sie scheinen Huld und Liebe zu verheißen“. (21) Mit dem Hinweis darauf, dass Aietes die Gastfreundschaft nicht ausdrücklich angeboten hat, rechtfertigt er die Ermordung von Phryxus. Zugleich rechtfertigte Aietes den Mord als von Gott gebotene Bestrafung für den Tempelraub, den Phryxus seiner Interpretation nach in Delphi begangen habe.⁸⁵ Wie bereits erwähnt, instrumentalisiert er dazu Medea. Er fordert sie auf, Phryxus' Schwert zu begehren. Wie es Johanna Kurz betont, durch den Mord „verändert sich die gesamte gesellschaftliche Lage, in der Medea lebt.“⁸⁶

3. Die Argonauten

Medeas Flucht in den Turm signalisiere ihren völligen Rückzug aus allen sozialen Beziehungen und am Anfang des zweiten Teils der Trilogie gesteht sie ihrem Vater, wie sehr sie sein Haus und seine Nähe seit der Freveltat verabscheut.⁸⁷ Medea schlägt ihrem Vater vor, sich mit den Griechen zu versöhnen und auf das goldene Vließ zu verzichten. Sie erscheint in der Isolation verzweifelt, denn ihr einziger Wunsch ist es, sich in die Wildnis zurückzuziehen, wo sie nimmer mehr gestört werden möchte. In dieser Situation tritt dann Jason in ihr Leben ein.

Im Gegensatz zu dem idealisierten Griechenbild des 18. Jahrhunderts ist Grillparzers negativ. Statt der großen Kultur stellt er die Argonauten als eine Horde Ausbeuter dar. Auch Jason tritt im Bewusstsein der Überlegenheit den Kolchern gegenüber, wenn er sie wiederholt als „Barbaren“ (59) benennt. Der wichtigste Strukturfaktor der Fremdbestimmung ist also hier die Differenzierung der Welt zwischen Griechen und Barbaren. Die Vorstellung der eigenen Überlegenheit kommt in fast allen Äußerungen der Argonauten, die sich auf Kolchis beziehen, zu Wort. Wie Winkler bemerkt, ist die Häufigkeit auffallend, mit der im zweiten Teil der Trilogie das Wort „Barbar“ verwendet wird. In den *Argonauten* kommt das Wort nämlich neunzehn Mal vor.⁸⁸

Grillparzers Trilogie fordert zur Reflexion über die Herkunft des Barbarenbegriffs und über die Implikationen seiner ethnozentrischen Anwendung auf. „Der Begriff ‚Barbar‘ wird für die Bezeichnung von ‚Nicht-Griechen‘ und ‚Nicht-Griechinnen‘ eingesetzt und bedeutet ausländisch, fremd, roh, ungebildet, mit der einheimischen Sprache nicht vertrauter Ausländer

⁸⁵ Ebd. S. 187.

⁸⁶ KURZ: *Ambivalenzen der Medea-Figur in Grillparzers „Das goldene Vließ“*. S. 60.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ WINKLER: *Von Iphigenie zu Medea*. S. 202.

und Ausländerin.“⁸⁹ Die Kolcher werden von den Argonauten als Wilderer, Tiere und Barbaren, als naturverbundenes und dunkles Volk ohne Sitten und Regeln bezeichnet, wodurch ihr Überlegenheitsgefühl ausgedrückt wird. Milo, ein Freund von Jason fasst seine Gefühle über Kolchis folgenderweise zusammen:

Doch hier / In dieses Landes feuchter Nebelluft / Legt Rost sich, wie ans Schwert, so an den Mut. / Hört man in einem fort die Wellen brausen, / die Fichten rauschen und die Winde tosen, / Sieht kaum die Sonne durch der dichten Nebel / Und rauhen Wipfel schaurigen Versteck, / Kein Mensch rings, keine Hütte, keine Spur, / Da wird das Herz so weit, so hohl, so nüchtern / Und man erschrickt wohl endlich vor sich selbst. (60)

Er spricht am Ende dieses Teils von der kolchischen Amme Gora wie folgt: „Ha! Bringen wir die wilden Tiere alle / Nach Griechenland, ich Sorge, man erdrückt uns, / Die Seltenheit zu sehn!“ (149)

Auch in der Sprache der Kolcher und der Griechen wird die älteste, sprachbezogene Bedeutung von *bárbaros* geltend gemacht. Grillparzer habe freien Vers und Jambus verwendet, um die verschiedenen Sprachen von Griechen und Kolchern zu bezeichnen.⁹⁰ Die Sprache der Kolcher wirkt also verglichen mit derjenigen der Griechen fremd, unruhig und unbeherrscht, weil sie keiner bestimmten Regel folgt. „Von den rhetorisch geschmückten Blankversen der Griechen heben sich die ‚wilden‘ der Kolcher ab, die bisweilen kurz, bisweilen lang und häufig frei sind.“⁹¹ Allerdings stimmt das auch nicht immer, denn auch die Barbaren sprechen öfter im Blankvers und genauso nutzen die Hellenen manchmal das freie Versmaß. Diese Uneinheitlichkeit kann als Zeichen dafür gewertet werden, dass die vermeintlich verschiedenen Kulturen doch nicht so unterschiedlich sind, sogar auch als hybrid bezeichnet werden könnten.⁹² Damit wird hier von Grillparzer eine *Differenzierung* vollzogen, die erst auf der Oberfläche als essentialistischer Unterschied erscheint.

Sprachlich gesehen operiert Grillparzer weiterhin mit einer hell-dunklen Metaphorik, wobei das Dunkle den Kolchern (und hauptsächlich Medea) zukommt, das in Opposition zu den hellen Hellenen gesetzt wird. Dies erscheint bereits im *Gastfreund*, wo Phryxus Medea erblickt und ihr „finstern Aug“ und „ihre schwarze Locken“ betont. (21) In *Argonauten* wird diese Metaphorik jedoch verstärkt zum Ausdruck gebracht. Im Turm praktiziere Medea ihre

⁸⁹ KURZ: *Ambivalenzen der Medea-Figur in Grillparzers „Das goldene Vließ“*. S. 8.

⁹⁰ LORENZ, Dagmar: *Grillparzer, Dichter des sozialen Konflikts*. Wien: Böhlau Verlag, 1986. S. 12.

⁹¹ WINKLER: *Von Iphigenie zu Medea*. S. 184.

⁹² Ebd.

„dunkle Kunst“, sie wird von ihrem Bruder als „Wandlerin der Nacht“ (47) und von Gora als „die Vertraute dunkler Mächte“ (172) bezeichnet.

Als Jason auf der Suche nach Menschen und Nahrung im „düstere[n] Gewölbe im Innern des Turms“ (63) Medea mit „einen schwarzen Stab“ (Ebd.) erblickt, versucht er sich mit seinem Schwert aus ihrem „dunkeln Netze [zu] lösen“ (65). Als er die verwundete Medea beleuchtet, erblickt er ihre Schönheit und versucht die „dunkeln Rätsel“ zu lösen: „Nichts zauberhaft an ihr, als ihre Schönheit“ [...] „Wer bist du, doppeldeutiges Geschöpf? / Scheinst du schön und bist so arg, zugleich / So liebenswürdig und so hassenswert“; „Oh geh! Ich hasse deine Schönheit, weil sie / Mich hindert deine Tücke recht zu hassen!“ (66)

Als Milo ihm sagte, Medea sei „eine Barbarin [...] / Ein furchtbar Weib mit ihren dunklen Augen!“ antwortete Jason: „Ein herrlich Weib mit ihren dunklen Augen!“ (111); „So schön so reizend so – / Doch eine arge, böse Zauberin. – / Ihr dank‘ ich dies mein Leben!“ (88) Medea rettet nämlich zweimal sein Leben: Zuerst im Turm, als ihr Bruder Absyrtus ihn töten will und dann als er den vergifteten Becher fast austrinkt. Doch Medea verhindert beides. „Nur zweimal sah ich dich und beidemal / Verdank‘ ich dir mein Leben. Habe Dank! Es scheint die Götter haben uns ersehnt / Uns Freund zu sein, nicht Feinde, o Medea!“ (97-98)

Nachdem Medea ihre Unfähigkeit, Jason zu töten, bezeugt hat, beginnt Jason um Medea zu werben. Er zwingt Medea auszusprechen, was er zu bemerken glaubte und um ein Geständnis von ihr erzwingen zu wollen, die Worte vorformte: „Ich liebe dich, du mich! Sprich’s aus Medea! [...] Dein Auge hat’s gesagt, nun auch der Mund! / Sprich’s aus Medea, sprich es auch: ich liebe! / Fällt dir’s so schwer ich will dich’s lehren, Kind. / Sprich’s nach: ich liebe dich!“ (121)

Medea ist aber sprachlos. Wie auch von Kurz betont wird, erscheint sie hier als eine Kolonisierte, der abgesprochen wird, sich selbst zu definieren. Bei der Suche nach der Antwort auf die Frage „wer bist du?“ (66) versucht Jason ihr ihre Subjektivität durch Zuschreibungen entziehen. Die Inbesitznahme beginnt nämlich mit der Benennung des Objekts.⁹³ Medea wird demzufolge als Beute dargestellt, die Jason kolonisiert und im Rivalisieren mit ihrem Vater Aietes später raubt. Jasons Bestreben, Medea zu gewinnen, könnte also auch als ein Tatendrang und ein Wunsch gesehen werden, sich als den Stärkeren

⁹³ KURZ: *Ambivalenzen der Medea-Figur in Grillparzers „Das goldene Vließ“*. S. 59.

gegenüber dem Barbarenkönig zu beweisen. So gesehen ist Medea, als ein zu gewinnendes Objekt, die Vorläuferin des Vliebes.⁹⁴

Hier findet demzufolge eine Inbesitznahme, eine Objektivierung von Medea statt. Jason kommt nämlich in Kolchis mit der Vorstellung an, dass die Kolcher Barbaren sind. Er verwendet oft die Begriffe wie *fremd* und *Fremde*. Nach Waldenfels könne man zwischen zwei verschiedenen Fremdheitsgraden unterscheiden, je nachdem, wie die Beziehung der Fremderfahrung zur Ordnung des jeweiligen Betrachters aussieht. Aus der Perspektive der Griechen gehört die Fremdheit der Kolcher zur Kategorie der *strukturellen* Fremdheit.⁹⁵ Die strukturelle Fremdheit konfrontiere nämlich das Eigene generell mit anderen Wert- und Normsystemen, mit anderen Mentalitätsmustern, mit einem anderen kulturellen Gedächtnis. Diese Fremdheit könnte im besten Fall das Eigene relativieren und verändern. Doch das geschieht im Fall der Griechen nicht. Die Eigenheit des Eigenen wird keiner Befragung ausgesetzt, sie wird in Form einer praktischen Präsupposition vorausgesetzt.

Die Fremdheit der Kolcher wird in diesem Fall als etwas verstanden, was dem Eigenen der Griechen in der Art einer ‚negativen Definition‘ gegenübersteht und durch unterschiedliche Auflösungsstrategien beseitigt werden muss. Dies geschieht im Text in der Bestimmung des Barbarensseins als „Negation der eigenen Art von Existenz“⁹⁶, also als *Nicht-Griechen*. Jede Negierung ist laut Husserl eine Modifikation, die eine Urform voraussetzt.⁹⁷ Das eigene Sein der Griechen ist demzufolge *das* Dasein, das keines fremden Seins bedarf und das seine Kolonisierung rechtfertigt, um das Interesse an sich selbst zu befriedigen.

Aneignung des Fremden

Die Griechen sprechen also ihrem Eigenen eine übergeordnete Position zu. Das ist als Ethnozentrismus zu verstehen, der wie bereits erwähnt wurde, das Resultat eines bestimmten Aneignungsprozesses ist, das sich auf das Eigene beruft. Die Griechen setzen das Eigene ihres eigenen Stammes oder ihres eigenen Volks in absoluter Präferenz zu dem Fremden, den Kolchern gegenüber. Hier erscheint das eigene Dasein als Deutungs- und Entscheidungsinstanz, die zwischen Freund und Feind unterscheidet.

⁹⁴ GÖBEL-UOTILA, Marketta: *Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel von Hans Henny Jahnn, Jean Anouilh und Christa Wolf*. Hildesheim [u.a.]: Olms, 2005. (Germanistische Texte und Studien; 73) S. 85.

⁹⁵ Siehe Kap. II. S. 13.

⁹⁶ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 46.

⁹⁷ Ebd.

Dem Aneignungsverfahren haftet etwas Gewaltsames an. Die Griechen bauen auf Eigenes, das es so gar nicht gibt. Laut Waldenfels lässt sich Kolonialismus als Aneignung des Fremden verstehen, der sich in verschiedenen Formen und Stufen vollzieht: Aneignung geschieht durch *Zentrierung auf Eigenes*; doch das Zentrum, das hierbei entsteht, lässt sich verschieden besetzen. Im *Egozentrismus*⁹⁸ reduziert sich alles im Umkreis des eigenen Ichs. Im *Ethnozentrismus* erweitert sich das Ich durch die Identifizierung mit Anderen, zum kollektiven Wir einer Gruppe, eines Stammes, eines Volkes oder einer Kultur. Diese Form der Zentrierung gründe darin, dass sich die Differenz der Lebensform zur Präferenz der eigenen Lebensform schlechthin steigert. „Die Zentrierung auf das Eigene entspringt einem Drang zu kollektiver Selbsterhaltung und Selbsterweiterung. Wer nicht zu uns, zur Eigengruppe gehört, erscheint als ökonomischer Konkurrent, als politischer Gegner und als Gefahr für das kulturelle Weltgefüge.“⁹⁹

Wenn man das Eigentum, den Eigenwillen und die Eigengeltung verabsolutiert, drückt man allem Fremden den Stempel eines potentiell Feindlichen auf. Das Wir, das in diesem Fall in den Mittelpunkt gerückt wird, bestimmt sich auf Grund gemeinsamer Abstammung, gemeinsamer Sprache oder gemeinsamer Sitte. Die Zentrierung kann in zwei Varianten, in *defensiver* und *offensiver* Form auftreten. Bei der defensiven Variante überwiegt die Geste der Abschirmung, der Abwehr und der Ausscheidung. Die offensive Variante setzt auf Erweiterung, Eroberung und Einverleibung.¹⁰⁰ Der Fremdenhass der Griechen gegenüber den Kolchern und umgekehrt lässt sich also mit ihrem Ethnozentrismus erklären, indem sie ihrem Eigenen eine übergeordnete Position zuschreiben.

Doch Grillparzer operiert hier nicht nur mit der *strukturellen Fremdheit* beider Gruppen. Im Fall von Jason und Medea passiert etwas mehr, das ihnen unbegreiflich ist, nicht verständlich erscheint und das sie dazu treibt, anders auf das Fremde als ihre jeweiligen Mitbürger zu reagieren.

⁹⁸ „Als Ethnozentrismus bezeichnet man die Tendenz, die eigenkulturellen Lebensformen, Normen, Wertorientierungen und religiösen Überzeugungen als die einzig wahren anzusehen.“ (Ebd.) Der darin implizierte Terminus Ethnos, der von seinem griechischen Ursprung her ähnliches bedeutet wie „Volk“, „Völkerschaft“ oder „Stamm“, würde bei einem neutralen, relationalen Gebrauch, der die Bevorzugung eines bestimmten Ethnos vermeidet, lediglich das Moment der Situationsgebundenheit einschließen, insofern „als sich ein ethnisches Wir-Gefühl jeweils in Auseinandersetzung mit einer anderen ethnischen Gruppe konstituiert.“ IN: Ebd.

⁹⁹ Ebd. S. 150.

¹⁰⁰ Ebd. S. 153.

Da die Wahrnehmung der Fremdheit des Anderen immer in der Realisierung der eigenen Fremdheit beginnt, spricht auch Jason über die spezielle, für ihn nicht erklärbare Form der Fremdheit Medeas folgenderweise:

Und wieder ist das Fremde mir bekannt, / So wird dafür mir, was bekannt, ein Fremdes. / Ich selber bin mir Gegenstand geworden, / Ein anderer denkt in mir, ein anderer handelt. / Oft sinn ich meinen eignen Worten nach, / Wie eines Dritten, was damit gemeint, / Und kommt's zur Tat, denk' ich wohl bei mir selber, / Mich soll's doch wundern, was er tun wird und was nicht. (118)

Jason erlebt die Begegnung mit dem Fremden als eine Erfahrung der *Selbstentfremdung*. Waldenfels betont, dass das Eigene nie in reiner Form zu fassen ist, die eigene Identität wird durch eine Identifizierung mit Anderen gewonnen, sie bleibt also stets mit Momenten der Nicht-Identität durchsetzt.¹⁰¹ Man findet sowohl Eigenes im Fremden wie auch Fremdes im Eigenen. Er betont ferner, dass die Fremdheit des Selbst „keine okkulte Form der Eigenheit [ist], die einem Keller-Ich zuzuschreiben ist, sie besteht vielmehr in der Anwesenheit des Anderen in mir, die mit einer Abwesenheit meiner selbst für mich selbst Hand in Hand geht.“¹⁰²

Freud und andere vor und nach ihm haben mit dem Gedanken aufgeräumt, dass das Ich Herr im eigenen Hause ist. Die Fremdheit, die durch die Art ihres Zugangs bestimmt ist und nicht vorweg ein gesichertes Gebiet des Eigenen ist, begegnet uns nicht nur in Anderen, sondern sie beginnt im eigenen Haus als *Fremdheit meiner selbst* oder als *Fremdheit unserer selbst*.¹⁰³ Die Verschränkung des Eigenen und Fremden bedeutet erstens, dass beide mehr oder weniger ineinander verwickelt sind, „so wie ein Netz sich verdichten oder lockern kann“¹⁰⁴ und zweitens, dass zwischen Eigenem und Fremden immer nur unscharfe Grenzen existieren, die „mehr mit Akzentuierung, Gewichtung und statistischer Häufung zu tun haben als mit säuberlicher Trennung.“¹⁰⁵ Diese Verschränkung, die scheinbar mit nichts Fremdartigen vermischt ist, widersetze sich jeder Form von Reinheit, sei es die Reinheit einer ‚Rasse‘, Kultur, Idee oder die einer Vernunft.

Jede Erfahrung, die man macht, und die uns mit dem Fremden konfrontiert, auf eine bestimmte Art und Weise verändert. „Und sehe dich und bin mit dir bekannt. / Wie eine Heimat fast dünkt mir dies fremde Land.“ (118) Da Jason nach dem Treffen Medeas nicht

¹⁰¹ Siehe Kap. II. S. 12.

¹⁰² WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 28.

¹⁰³ Ebd. S. 27.

¹⁰⁴ Ebd. S. 67.

¹⁰⁵ Ebd.

mehr der Gleiche, sondern ein *Anderer* wird, *sich* also *verändert*, könnte auch von einem *personellen Veränderungsprozess* die Rede sein. Dieser personelle Veränderungsprozess läuft selbstverständlich nicht problemlos ab. Jason versucht selbst zu erklären, wo Medeas Ort in ihm zu finden ist: „Ja du Medea, scheint’s auch noch so fremd. / Ich ein Hellene, du Barbarenbluts, Ich frei und offen, du voll Zaubertrug.“ (Ebd.) Dieser Versuch, sie zu kategorisieren und dadurch zu objektivieren bzw. zu kolonisieren, ist auch vorhanden. Dass diese Kategorisierung an dieser Stelle noch nicht vollständig vollgezogen werden kann, ist m.E. mit einem Grenz- und Hyperphänomen zu erklären, nämlich mit dem Eros. Waldenfels spricht diesbezüglich von einer radikalen Fremdheit, oder mit Husserls Worten: „die bewährbare Zugänglichkeit des original Unzugänglichen.“¹⁰⁶ Wie im Kapitel II. bereits erwähnt wurde, stellt die radikale Fremdheit das Fremde als eine nicht zu überwindende Grenze dar. „Das Fremde ist nicht einfach anderswo, es *ist* das Anderswo.“¹⁰⁷ Ein Teil der Fremdheit Medeas bleibt infolgedessen ‚unzugänglich‘, der nicht zu integrieren ist. Jasons Aneignungsversuch, Medea vollständig zu kolonisieren, ist hier aus diesem Grund noch nicht möglich. Medeas Fremdheit erscheint als Anspruch, Anruf, Anreiz, Anforderung oder Herausforderung, als Provokation im vielfältigen Sinne des Wortes.¹⁰⁸ Ihre radikale Fremdheit erscheint als jene, worauf man bloß antworten kann. Als Response oder Antwort bezeichnet Waldenfels ein schöpferisches Eingehen auf fremde Ansprüche dem das Subjekt in einer bestimmten Erfahrung unterworfen ist. Jason erlebt hier also einen personellen Veränderungsprozess, weshalb er sich unsicher fühlt und seine Aufgabe ohne Medea nicht erfüllen kann. Später, in Korinth hingegen hört er mit dem *Antwortgeben* auf (da er sie nicht mehr liebt), worauf im dritten Teil der Konflikt *Medea* resultiert.

Und doch Medea, ach und dennoch, dennoch! / Es ist ein schöner Glaub‘ in meinem Land, / Die Götter hätten doppelt einst geschaffen / Ein jeglich Wesen und sodann geteilt; / Da suche jede Hälfte nun die andre / Durch Meer und Land und wenn sie sich gefunden, / Vereinen sie die Seelen, mischen sie / Und sind nun eins! – Fühlst du ein halbes Herz / Ist’s schmerzlich dir gespalten in der Brust, / So komm. (118)

Als Jason sich selbst und Medea als die beiden einander suchenden ‚Hälften‘ des ein und desselben ‚Wesens‘ darstellt, lässt Grillparzer wiederum einen Anagnorisis erscheinen und zwar mit derselben Funktion, die bereits im ersten Teil bei Phryxus beim Anblick der kolchischen Statue des Gottes Peronto zu sehen war. Wie Winkler formuliert, „hier wie dort

¹⁰⁶ Ebd. S. 25.

¹⁰⁷ Ebd. S. 26.

¹⁰⁸ Ebd. S. 77.

scheint ein Mythos, der das Hybride jeder kulturellen Identität und die Relativität aller Grenzziehungen [...] vermittelt, den ethnozentrischen Mythos kultureller Reinheit ablösen zu können.“¹⁰⁹ Dass auch dieser Versuch zum Scheitern verurteilt ist, zeigt die Aussage, die wiederum Jason formuliert, als Medea zögert „Ich liebe dich“ als einem Kind gelehrten Satz auszusprechen: „Geh! Du bist frei, ich halte dich nicht mehr! / Kehr‘ wieder zu Deinigen zurück, / Zu ihrem Menschenopfern, Todesmahlen, / In deine Wildnis, Wilde kehr‘ zurück.“ (122) Die Fixierung Medeas als Barbarenkind ist also in Jason stark verhaftet. Trotz der Konfrontierung mit der strukturellen (Kolchis) und radikalen Fremdheit (Medea), auf die er zu antworten versucht und die sein Eigenes verändern, ist er nicht dazu fähig, sein ego- und ethnozentrisches Weltbild abzubauen.

Dieser Prozess, die Auseinandersetzung zunächst mit der strukturellen und später mit der radikalen Fremdheit läuft bei Medea ganz anders ab. Sie setzt sich zuerst mit der strukturellen Fremdheit auseinander, als sie Phryxus begegnet. Dieses Treffen relativiert ihr eigenes Ich und da ihr Vater sie beim Phryxus‘ Mord benutzt und instrumentalisiert, distanziert sie sich von dem bisher gültigen Eigenbild. Diese Distanzierung wird durch die Flucht in den Turm realisiert. Absyrtus erzählt seinem Vater, wie sich ihre Schwester veränderte: „Da weilt sie und sinnt Zaubersprüche / Und braut Tränke den langen Tag, / Des Nachts aber geht die gespenstisch hervor / Und wandelt umher und klagt und weint.“ (43) Er versteht jedoch nicht, was mit ihr sei. „Ist das die Schwester, Vater? / Wie anders doch als sonst, und ach, wie bleich!“ (49), „Du so seltsam Schwester / Sonst warst du rasch und heiter, frohen Muts; / Mich dünkt du bist dreifach gealtert / In der Zeit als ich dich nicht gesehn!“ (52) Medea erklärt ihrem Vater, was diese Distanzierung vom vorherigen Selbstbild verursachte: „Verhaßt ist mir dein Haus / Mit Schauder erfüllt mich deine Nähe. / Als du den Fremden erschlugst, / Den Götterbeschützten, den Gastfreund / Und raubtest sein Gut [...]“ (50). Aietes erreicht es trotzdem, dass sie ihm gegen die Fremden (die Argonauten) verhilft und zwar mit Hilfe der emotionalen Erpressung, also durch Manipulation, indem er in ihnen Schuldgefühle erweckt: „Nun wohl, so verharre, du Ungeratne! / Opfre dem Tod deines Vaters Haupt. / Komm mein Sohn, wir wollen hinaus, / Den Streichen bieten das nackte Haupt, / Und fallen unter der Fremden Schwertern.“ (54) Medea entscheidet sich also schließlich ihrem Vater zu helfen, doch die Auseinandersetzung mit der radikalen Fremdheit, in Form von Jason, erlebt sie dann schockartig. Als sie zuerst Jason begegnet, kommt sie nicht zu Wort. Das einzige, das sie tut, ist, Jason von ihrem Bruder, der Jason erstechen möchte, durch eine abhaltende Bewegung zu

¹⁰⁹

WINKLER: *Von Iphigenie zu Medea*. S. 205.

retten, und später sagt sie nur: „Götter!“ (69). Am Folgetag verhält sie sich anders wie sonst, Gora sagt: „Mich überrascht sie nicht minder als dich / Das ist sonst nicht Medeens Sitte.“ (52) Medea erzählt ihr die Begegnung Jasons folgendermaßen:

Ich sage dir es war ein Gott! [...] Du hast mir wohl selbst erzählt, / Oft, daß Menschen, die nah dem Sterben, / *Heimdar* sich zeige, der furchtbare Gott, / Der die Toten führt in die schaurige Tiefe. / Sieh, der war es glaub' ich, o Gora! / *Heimdar* war es, der Todesgott. / Bezeichnet hat er sein dunkles Opfer, / Bezeichnet mich mit dem ladenden Kuß / Und Medea wird sterben, hinuntergehn / Zu den Schatten der schweigenden Tiefe. / Glaub' mir, ich fühle das, gute Gora, / An diesem Bangen, an diesem Verwelken der Sinne, / An dieser Grabessehnsucht fühl' ich es, / Daß mir nicht fern das Ende der Tage! (76)

Die radikale Fremdheit, mit der Medea konfrontiert wird, geht über die Grenzen ihrer Ordnung hinaus und diese Erfahrung führt sie an die Grenzen ihrer eigenen Existenz. Waldenfels erwähnt als Grenzphänomen oder Hyperphänomen nicht nur den Eros, sondern auch den Tod. An dieser Stelle erscheint die radikale Fremdheit in Form des Todesgottes *Heimdar* und erst später, als Medea erfährt, dass Jason ein sterblicher Mann ist, wandelt sich diese Fremdheit in Eros. Damit eröffnet sich nach Waldenfels „im Eigenen der eigenen Kultur eine ‚wilde Region‘, die nicht in die eigene Kultur eingeschlossen ist und über die wir mit anderen Kulturen in Verbindung stehen.“¹¹⁰ Durch die Erfahrung der radikalen Fremdheit kann sowohl Medea, als auch Jason die strukturelle Fremdheit überwinden und mit sich vereinbaren.

Als sie sich später an das erste Treffen erinnert, formuliert sie dieses folgendermaßen:

Medea will nicht! / Als ich ihn sah, zum erstenmale sah,/ Da fühlt' ich stocken das Blut in meinen Adern,/ [...] Laß mich ihn fliehn – Schwach ist der Mensch/ Auch der stärkste, schwach!/ Wenn ich ihn sehe drehn sich die Sinne/ Dumpfes Bangen überschleicht Haupt und Busen/ Und ich bin nicht mehr, die ich bin. (106)

Die Formulierung „Und ich bin nicht mehr, die ich bin“ kann wiederum als ein Selbstentfremdungsprozess erklärt werden. Medea distanziert sich von ihrem eigenen Ich und entdeckt das Fremde in sich selbst. Diese Erfahrung ist jedoch krisenhaft und löst auch bei ihr einen *personellen Veränderungsprozess* aus, welcher später eine solche Ereignis- und Entscheidungskette in Gang setzt, die letztlich zur Katastrophe führt.

¹¹⁰ LESKOVEC: *Fremdheit und Literatur*. S. 35.

Medea rettet Jasons Leben zum zweiten Mal und als Aietes wiederum von Medea um Hilfe gegen Jason bittet, versucht Medea durch die Beschreibung ihrer Gefühle ihre Verweigerung zu begründen, in der geäußert wird, wie sie die radikale Fremdheit wahrnimmt:

Man sagt – und ich fühle es ist so! – / Es gibt ein Etwas in des Menschen Wesen, / Das, unabhängig von des Eigners Willen, / Anzieht und abstößt mit blinder Gewalt; / Wie vom Blitz zum Metall, vom Magnet zum Eisen, / Besteht ein Zug, ein geheimnisvoller Zug / Vom Menschen zum Menschen, von Brust zu Brust. (105)

Gert Kleinschmidt behauptet bezüglich der Beziehung zwischen eigenem Willen und Ohnmacht: „Mensch kann sich nicht für oder gegen die Liebe entscheiden“, denn „Liebe kennt kein Wollen und Wählen.“¹¹¹ Medea verachtete zwar früher Perittas Liebe zu einem Hirten und behauptete: „Wie konnt‘ es denn geschehn / Wenn du nicht wolltest. Was ich tu‘ das will ich.“ (8) Jetzt, als sie selbst die Erfahrung mit der radikalen Fremdheit (Eros) macht, verändert sie sich und verhält sich zu Peritta, die um ihre Hilfe bittet, versöhnlich.¹¹² Dass sie nicht dieselbe wurde, die sie vorher war, bedeutet also eine personelle Veränderung. Sie wurde mit einer Erfahrung reicher, die sie später in ihre eigene Identität zu integrieren versuchte. Dass es sich gegen ihren Willen vollzog, sieht man vom Zitat: „Medea will nicht!“ (106).

Medea geriet hier in eine unüberwindbare Situation. In ihr sind zwei Welten vereint, doch diese zwei Welten verlangen von ihr, zwischen beiden zu wählen. Auf der einen Seite besteht ihr bisheriges Leben aus ihrem Vater, ihrem Bruder, der gewohnten Kultur, dem Leben als Königstochter. Sie spürt aber, dass sie das alte Leben nicht mehr so leben könnte, wie sie es früher tat. Die Erfahrungen veränderten sie irreversibel. Sie weiß nicht, wie das Leben mit Jason wird, der ihr jedoch eine gemeinsame, schöne Zukunft voraussagt: „Wärst du in Griechenland, da wo das Leben / Im hellen Sonnenglanze heiter spielt, / Wo jedes Auge lächelt wie der Himmel, / Wo jedes Wort ein Freundesgruß, der Blick / Ein wahrer Bote wahren Fühlen ist, / Kein Haß, als gegen Trug und Arglist.“ (120) Nach längerem Zögern entscheidet sie sich schließlich für Jason und in der Schlusszene der Argonauten offenbart sie ihre Gefühle: ihrem Vater „Vater, töt' ihn nicht! Ich lieb' ihn!“ (125) Sie versucht ihren Vater zu überzeugen, Jason als Sohn zu akzeptieren und gemeinsam in Kolchis zu herrschen: „Nimm ihn auf, nimm ihn an! / An deiner Seite herrsch' er in Kolchis, / Dir befreundet, dein

¹¹¹ KLEINSCHMIDT, Gert: *Illusion und Untergang. Die Liebe im Drama Franz Grillparzers*. Lahr/Schwarzwald: Schauenburg, 1967. S. 44.

¹¹² Vgl.: *Der Gastfreund*.

Sohn!“ (126) Doch Aietes kann und will den Wunsch zum Anagnorisis wiederum nicht erfüllen: „Mein Sohn? Mein Feind. / Tod ihm, und dir, wenn du nicht folgst!“ (Ebd.) Er bleibt in dem Gedanken gefangen, dass auf der Welt nur entweder Freunde oder Feinde existieren: falls jemand nicht zu einer Gruppe gehört, gehört er notwendig zur anderen. So wird auch aus ihrer Tochter ein Feind, den er sogar verflucht:

Du hast mich betrogen, verraten. / Bleib! Nicht mehr betreten sollst du mein Haus. / Ausgestoßen sollst du sein, wie das Tier der Wildnis, / Sollst in der Fremde sterben, verlassen, allein. / Folg' ihm, dem Buhlen, nach in seine Heimat, / Teile sein Bett, sein Irrsal, seine Schmach; / Leb' im fremden Land, eine Fremde, / Verspottet, verachtet, verhöhnt, verlacht; / Er selbst, für den du hingibst Vater und Vaterland / Wird dich verachten, wird dich verspotten, / Wenn erloschen die Lust, wenn gestillt die Begier; / Dann wirst du stehn und die Hände ringen, / Sie hinüberbreiten nach dem Vaterland, / Getrennt durch weite, brandende Meere, / Deren Wellen dir murmelnd bringen des Vaters Fluch! (127-128)

Dass später alles geschieht, was er prophezeit hat, ist wahrscheinlich damit zu erklären, dass die Menschen in Griechenland genauso schwarz-weiß denken, wie Aietes selbst und nicht „jedes Wort ein Freundesgruß“ (120) ist, wie Jason behauptete. Als sie von Jason erfragt, ob ihr Vater Recht hat, antwortet Jason ausweichend und in der Rolle eines Kolonisators: „Vergiß was du gehört, was du gesehn, / Was du gewesen bist auf diese Stunde. / Aietes' Kind ist Jasons Weib geworden, / An dieser Brust hängt deine Pflicht, dein Recht.“ (129), „Erkenne deinen Meister, deinen Herrn!“ (120) Als erstes reißt er Medeas Schleier von ihrem Haupt und befiehlt ihr, das Haar offen zu tragen und die Stirn frei zu halten: „So frei und offen bist du Jasons Braut.“ [...] Hier Griechen eine Griechin! Grüßet sie!“ (130) Damit beginnt für Medea eine neue Identifizierung, die mit der Tötung ihrer späteren Kinder enden wird. An dieser Stelle feiert Jason noch den Sieg über Aietes, der sowohl das Vließ, als auch seine Kinder, Medea und Absyrtus verliert, der um dem Vater zu gefallen, lieber das Ertrinken im Meer wählt, als eine Geisel der Griechen zu werden.

4. Medea

In der ersten Szene des ersten Aufzugs, dessen Schauplatz der Meeresstrand vor Korinth ist, legt Medea im Morgengrauen das goldene Vließ, den Schleier, das Zaubermittel und den „Stab der Göttin“ in eine Kiste, die sie dann mit Hilfe eines kolchischen Sklaven vergräbt.

Was mich geknüpft an meiner Väter Heimat / Ich hab es in die Erde hier versenkt; / Die Macht, die meine Mutter mir vererbte, / Die Wissenschaft geheimnisvoller Kräfte, / Der Nacht, die sie

gebar, gab ich sie wieder/ Und schwach, ein schutzlos, hilfbedürftig Weib / Werf ich mich in
des Gatten offene Arme; (174)

Wie Winkler betont, handelt es sich hier um einen Verdrängungsakt.¹¹³ Das zeigt sich in der Geste des Vergrabens, die Züge eines Rituals hat und die Anrede des Vlieβes als „Zeuge von der Meinen Untergang“ und „Denkmal von Medeens Schmach und Schuld“ (168) ist.¹¹⁴ Ihre Amme Gora, die ihr mit Ironie das Illusorische des Verdrängungsaktes vorhält, verwendet den Begriff „Sklavin“ (169) vor allem als griechische Fremdbezeichnung. Sie gibt mit dem Begriff zu verstehen, dass sie und Medea auf griechischem Territorium keinen Widerstand gegen die Herabsetzung leisten können, die Ihnen durch Fremdbezeichnungen ausgedrückt wird. „Und schon flieht euch die Welt, folgt euch der Abscheu. / Ein Greuel ist die Kolcherin dem Volke, / Ein Schrecken die Vertraute dunkler Mächte, / Wo du dich zeigst weicht alles scheu zurück / Und flucht dir.“ (172) Medea weiß das genau und vergräbt deswegen alles, was den Griechen als Attribute ihrer Zugehörigkeit zum Kulturraum des Barbarischen auszeichnet. Sie versucht, das Erlebte und ihr Angetane zu vergessen, um gemeinsam mit Jason den Neustart in Korinth ins Auge zu fassen. Dieser Akt signalisiert ihre Bereitwilligkeit für eine bedingungslose Integration. Sie sagt: „Geschehen ist, was nie geschehen sollte, / Und ich beweine's und bitterer als du denkst, / Doch soll ich drum, ich selbst, mich selbst vernichten?“ (174) Sie will sich also den griechischen Normen anpassen, auch, wenn es sehr schwer für sie ist:

Was recht uns war daheim, nennt man hier unrecht, / Und was erlaubt, verfolgt man hier mit
Haß; / So laß uns denn auch ändern Sitt' und Rede / Und dürfen wir nicht sein mehr was wir
wollen, / So laß uns, was wir können mind'stens sein. (Ebd.)

Sie entscheidet sich also für die Identifizierung mit den neuen Regeln und Gesetzen, möchte sich eindeutig verändern und zwar wegen Jasons Liebe. „Zu folgen ihm / In Not und Tod.“ (172)

Dieser Versuch wird insbesondere im Verhältnis zwischen Medea und Kreusa verdeutlicht. Nachdem Medea und Kreusa ihre Scheu voreinander abgelegt haben, beginnt Medea sich ihr unterzuordnen. „Ich will ja gerne tun was ihr mir sagt, / Nur sagt mir was ich tun soll, statt zu zürnen“ (194). In den Vorarbeiten beschreibt Grillparzer Medeas Bemühungen und ihren gebrochenen Stolz, den sie Jason zuliebe erträgt, indem sie sich demütigen lässt, wie folgt:

¹¹³ WINKLER: *Von Iphigenie zu Medea*. S. 212.

¹¹⁴ Ebd.

Medea anfangs demütig, aber wie sie jemand auch nur leise verletzt, hochfahrend und stolz. Es empört sie in Geheim, daß man sie entweder geringschätzig oder bedauernd als eine vaterlandslose Barbarin betrachtet, indeß sie sich als Königstochter und als Medea fühlt. Sie ist nur demütig um Jason alles Frühere vergessen zu machen, um das Geschick und die Strafe zu betrügen. Sie möchte gern das Vergangene ungeschehn machen und begraben wie das Vließ.¹¹⁵

Medea bittet also Kreusa ihr zu helfen, um als Griechin akzeptiert zu werden. Dabei wird auch die Geschlechterrolle der Frau in den beiden Kulturen erwähnt, indem Medea verspricht „Wie eine Magd will ich dir dienend folgen, / Will weben an dem Webstuhl, früh zur Hand, / Und alles Werk, das man bei uns verachtet, / Den Sklaven überläßt und dem Gesind’, / Hier aber übt die Frau und Herrin selbst“. (207) Wie bereits zuvor, als Medea das Vließ vergraben hat, versucht sie auch mit dieser Geste die Sitten der Hellenen anzunehmen, um von Jason geliebt zu werden. Gesteigert werden die Integrationsversuche Medeas in der Leierepisode dargestellt: Medea ist bemüht, ein Jugendlied Jasons von Kreusa zu erlernen. Wie das Vließ als Symbol ihrer Vergangenheit und ihrer Heimat fungiert, hat auch die Leier eine Bedeutung: Sie steht für das Griechentum und daher im Gegensatz zum Vließ für Medea.¹¹⁶ Die Leier wird sowohl von Fürst, als auch von Matthias Brauckmann und Andrea Everwien als „Symbol ihrer Anpassung und Unterwerfung“¹¹⁷ verstanden.

Dass ihr Annäherungs- und Integrationsversuch nicht gelingt, wird nicht zuletzt durch Jason provoziert: Jason unterbricht Medea und Kreusa bei der Übung auf der Leier und schickt seine Frau mit strengen Tönen zu den Kindern. Durch die Erfüllung des Befehls, wird ihre bedingungslose Unterwürfigkeit verdeutlicht. Nachdem Medea zu den beiden zurückkehrt, hört sie sich an, wie Jason und Kreusa über ihre Jugenderinnerungen erzählen. Medea bemüht sich zwar, die Aufmerksamkeit ihres Gatten zu gewinnen und nimmt die Leier zur Hand, um ihm das einstudierte Lied vorzuspielen, doch nur Kreusa gelingt es, Jasons Aufmerksamkeit auf seine Frau zu lenken. Dass Kreusa für Medea sprechen muss, damit diese wahrgenommen wird, ist bezeichnend und markiert die Hierarchie zwischen den

¹¹⁵ GRILLPARZER, Franz: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von August Sauer, fortgeführt von Reinhold Backmann. Abt. I/ Bd. 17: *Apparat zur Ahnfrau, zur Sappho und zum Goldenen Vließ*. Wien: Verlag von Anton Schroll & Co. Deutscher Verlag für Jugend und Volk, 1931. S. 298.

¹¹⁶ KURZ: *Ambivalenzen der Medea-Figur in Grillparzers „Das goldene Vließ“*. S. 68.

¹¹⁷ Vgl.: FÜRST, Claudio: *Franz Grillparzers Trilogie „Das goldene Vließ“*. Diplomarbeit (masch.). Univ. Wien, 1997. S. 28. und BRAUCKMANN, Matthias; EVERWIEN, Andrea: *Sehnsucht nach Integrität oder Wie die Seele wächst im Verzicht: Das goldene Vließ*. IN: BUDDE, Bernhard; SCHMIDT, Ulrich (Hrsg.): *Gerettete Ordnung. Grillparzers Dramen*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1987. (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur; 7, S. 58-105.) S. 101.

Kulturen.¹¹⁸ Jason stellt Medea in Opposition zur Griechin Kreusa und verdeutlicht ihr, dass sie ein für sie nie zu erreichendes Ideal ist, sondern stets nur ein Abbild. Medeas Bemühungen um Integration sind angesichts ständiger Erniedrigungen und offensichtlicher Ablehnung also zum Scheitern verurteilt.

Medea war bereits in Kolchis ihrem Vater Aietes unterworfen, aber nicht dem ganzen kolchischen Volk: Sie war Königstochter und verfügte über Macht. „Weil eine Fremd' ich bin, aus fernem Land / Und unbekannt mit dieses Bodens Bräuchen, / Verachten sie mich, sehn auf mich herab, / Und eine scheue Wilde bin ich ihnen, / Die Unterste, die Letzte aller Menschen, / Die ich die Erste war in meiner Heimat.“ (193-194) In Korinth wird sie also zur Barbarin abgestempelt und aus dieser Rolle will sie heraustreten. Laut Waldenfels bilden Eigenheit und Fremdheit eine Differenz, die nur als Resultat einer *Differenzierung* aufgefasst werden kann. Medea hat nach der Erfahrung des Fremden von ihrer früher aufgefassten Identität entfremdet und sich für die Integration in Jasons Kultur entschieden. Doch diese Integration ist zum Scheitern verurteilt. Warum ihr Integrationsversuch an die griechische Kultur und ihr Distanzierungsversuch von ihrer früheren Kultur nicht gelingt, ist mit der Einstellung der Griechen, vor allem mit der von Kreon, Kreusa und Jason zu erklären.

a) Kreon

Kreon bezeichnet Gora und Medea im Hinblick auf ihre „Wildheit“ als „Das Bild des dunklen Landes, das sie zeugte“. (241) So zeichnet sich die Ansicht ab, dass die dunklere Hautfarbe der Kolcher das biologische Äquivalent moralisch-kultureller Unterentwicklung ist.¹¹⁹ Kreon bezeichnet Medea und Gora auch als Fremde. Wie jemand zum Fremden wird, das *Fremdwerden*, bzw. seine Vektoren beschreibt Waldenfels folgenderweise: „Fremdwerden kann darin bestehen, daß ich, getragen durch eine Wir-Gruppe, *die Anderen* als Fremde erfahre, oder darin, daß ich *mich selbst* Anderen gegenüber als Fremder fühle.“¹²⁰ Kreon, der sogenannte Vertreter der dominierenden Kultur, erfährt Medea als Fremde und am Ende sieht es so aus, als sei ihre Fremdheit eine Eigenschaft, als ob diese zu ihrem ontologischem Wesen gehören würde, obwohl ihre ‚Fremdheit‘, wie bereits erwähnt, eine instabile Relation ist, die in beiden Richtungen schillert. Die Entscheidung darüber, ob das Andere mir als Fremde gegenübertritt, oder, dass ich mich unter Anderen als Fremder fühle, hängt davon ab, wo man den Maßstab der Normalität ansetzt, in der eigenen Welt oder in der

¹¹⁸ KURZ: *Ambivalenzen der Medea-Figur in Grillparzers „Das goldene Vließ“*. S. 94.

¹¹⁹ WINKLER: *Von Iphigenie zu Medea*. S. 218.

¹²⁰ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 37.

Welt der Anderen. Das eine Mal erscheine das Verhalten der Anderen (Kreon), das andere Mal das eigene Verhalten (Medea) als Anomalie, als Abweichung vom Normalen. Diese Bipolarität zeigt sich nach Waldenfels in allen Bereichen der Fremdheit.¹²¹

Kreon sagt an einer Stelle: „Die Künste, die sie weiß, sie schrecken mich, / Die Macht zu schaden zeugt gar leicht den Willen, / Auch ist ihr Schuld nicht fremd und arge Tat.“ (200) Worin liegt seine Angst? Was erweckt das Gefühl der Beunruhigung beim Treffen mit etwas, das man für fremd hält? Waldenfels gibt folgende Antwort: in diesem Fall ist die Realität von Derealisierung, die Personalität von Depersonalisierung bedroht, das heißt, dass es keine feste Ordnung auszumachen sei.¹²² Die Erfahrung des Fremden zeige von vornherein eine *Ambivalenz* und erscheine als verlockend und bedrohlich zugleich. „Bedrohlich ist sie, da das Fremde dem Eigenen Konkurrenz macht, es zu überwältigen droht; verlockend ist sie, da das Fremde Möglichkeiten wachruft, die durch die Ordnungen des eigenen Lebens mehr oder weniger ausgeschlossen sind.“¹²³ Die Erfahrung des Fremden bringt die Grenzen zwischen Eigenem und Fremden in Bewegung. Waldenfels zitiert Plessner, der das Fremde, in Erinnerung an Freud, als „das Eigene, Vertraute, Heimliche im Anderen und als das Andere und darum [...] das Unheimliche“¹²⁴ zusammenfasst. Indem der Mensch sich im „dort des Anderen“ sieht, begegnet ihm „die Unheimlichkeit des Anderen in der unbegreiflichen Verschränkung des Eigenen mit dem Anderen.“¹²⁵ Diese Verschränkung erweckt in Kreon das Gefühl der Beunruhigung und Bedrohung, was dazu führt, dass ihm Medea zum Feind wird.

b) Kreusa

Den Griechen ist die Kolcherin mit dem ‚Barbarennamen‘ wie Kreusa berichtet, vom Hörensagen als „Ein gräßliches Weib, giftmischend, vatermörd’risch“ (188) bekannt. Als Kreusa sie zuerst sieht, hat sie Angst vor ihr („Entsetzen!“ (189)). Nachdem sie Medea weinend sieht, „Sie ist nicht wild. Sieh Vater her, sie weint.“ (195), erlaubt ihr Kreon sie mitzubringen: „Nimm sie mit dir!“ (194). Sie wird also ähnlich wie ein Tier behandelt, das zuerst als furchteinflößend wahrgenommen wird. Nachdem es sich zeigt, dass auch „dieses Wesen“ Gefühle hat, darf mit nach Hause gebracht werden, wo „diesem“ beigebracht wird,

¹²¹ Ebd. S. 42.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd. S. 43.

¹²⁴ Ebd. S. 60.

¹²⁵ Ebd.

wie zivilisierte Menschen leben und sich verhalten. Medea lässt all diese Demütigungen zu und sagt zu Kreusa:

Ich will ja gerne tun was ihr mir sagt, / Nur sagt mir was ich tun soll, statt zu zürnen. /
Du bist, ich seh's, von sittig mildem Wesen, / So sicher deiner selbst und eins mit dir; /
Mir hat ein Gott das schöne Gut versagt. / Doch lernen will ich, lernen, froh und gern.
/ Du weißt was ihm gefällt, was ihn erfreut, / O lehre mich, wie Jason ich gefalle / Ich will dir
dankbar sein. (194)

Zu betonen ist die Stelle „So sicher deiner selbst und eins mit dir“, was früher auch auf Medea zutraf. Doch nach der Erfahrung der radikalen Fremdheit in der Gestalt Jason endet das Gefühl des Einklangs mit sich selbst für Medea. Sie entdeckt das Fremde in sich selbst, wovon sie sich nicht loslassen kann. In der Sekundärliteratur werden die „gegensätzlichen Gestalten“ Gora und Kreusa als symbolische Verkörperung von Medeas doppelter Persönlichkeit von Stiefel rezipiert. Wie Kurz betont, stelle Kreusa die ersehnte Zukunft Medeas dar, während Gora das Symbol für die zu verdrängende Vergangenheit sei.¹²⁶ „Medea ringt dadurch zwischen Licht und Schatten um eine Existenz im Grauen.“¹²⁷

Obwohl Kreusa die einzige war, die bereit war, Toleranz gegenüber Medea aufzubringen, ist es ihr nach Göbel-Uotila nie in den Sinn gekommen, sie als vollwertiges, in ihrer Verschiedenheit zu respektierendes Wesen zu betrachten.¹²⁸ Sie hat Medea belehrt und wenn sie ihrer Meinung nach etwas Unpassendes über ihren Gatten sagte, wollte sie keine Hilfe mehr leisten. „Soll ich dich länger hören? / Ihr Götter! Spricht die Gattin so vom Gatten?“ (205) Kenkel spricht zwar Kreusa eine vermittelnde Rolle zwischen Jason und Medea zu, gleichzeitig sieht er hinter dem Freundschaftsangebot Kreusas den Wunsch nach „Kontrolle über die Gegenspielerin.“¹²⁹ Diesen Kontrollzwang erkennt auch Politzer, der Kreusas ‚Hilfsbereitschaft‘ zwar als ‚echt‘ bezeichnet, gleichzeitig aber dahinter die Absicht sieht, ihre „Nebenbuhlerin besser lenken und zügeln“¹³⁰ zu können. Kreusa spricht auch problemlos mit Jason über ihre gemeinsame Jugendzeit vor Medea und gesteht ihm, „Gar oft und gern“ (214) an sie sich zu erinnern. Nach Inge Stephan ist Kreusa eine Figur die den

¹²⁶ KURZ: *Ambivalenzen der Medea-Figur in Grillparzers „Das goldene Vließ“*. S. 43.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ GÖBEL-UOTILA: *Medea*. S. 43.

¹²⁹ KENKEL, Konrad: *Medeadramen: Entmythisierung und Remythisierung: Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh*. Bonn: Bouvier, 1979. (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik; 63) S. 75.

¹³⁰ POLITZER, Heinz: *Mythos und Psychologie: Das goldene Vließ*. Wien: Molden, 1972. S. 144.

Konflikt zwischen dem Ehepaar verschärft.¹³¹ Jason distanzierte sich jedoch an dieser Stelle bereits von Medea. Wie es dazu kam, wird im Folgenden dargestellt.

c) Jason

Jasons Verwandlung ist zugleich eine Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit, präziser formuliert, die Auseinandersetzung seiner gegenwärtigen Identität mit der Identität, die er früher zu haben glaubte. In Korinth angekommen, begrüßt ihn Kreon mit den Worten „Wo ist der Fremde?“ und Jason entgegnet „Kein Fremder zwar, doch nur zu sehr entfremdet“ (184). Hier geht es um eine Distanzierung, eine Abstempelung, die die Korinther ihm gegenüber beweisen. Er selbst fühlt sich entfremdet, da er nicht mehr für das gehalten wird, womit er sich früher gerne identifizierte, nämlich mit der Rolle des gefeierten Helden. Als er später zu Medea sagt: „Doch vorher gib mir wieder was du nahmst / Gib Jason mir zurücke, Frevlerin!“ (227), wird eindeutig zum Ausdruck gebracht, dass er in den Augen der Griechen wegen Medea nicht mehr der strahlende Held sein kann und um diese Identität wieder gewinnen zu können, muss er sich von Medea trennen.

Nach dem Tod seines Vaters fand Jason auf der Flucht vor seiner Heimat Jolkos eine Bleibe in Korinth. Nach seiner Rückkehr in seine Geburtsstätte nahm er willig den Auftrag seines Onkels an, um erneut vor den heimatlichen Verhältnissen flüchten zu können. Dieser Auftrag in Kolchis machte ihn wieder zu einem Flüchtigen, der sich in Jolkos mit seiner Familie eine neue Existenz aufzubauen erhoffte. Doch dieser Wunsch blieb ihm verwehrt und er flüchtete nach Korinth, wo er erneut eine stabile Heimat zu finden hoffte. Jason ist laut Politzer „einer, der am eigenen Vaterland Schiffbruch erlitten hat“¹³². Auch Stiefel nennt Jason einen „entwurzelte[n] Heimatlosen.“¹³³

Der Prozess der Distanzierung des Ehepaars wird im dritten Teil der Trilogie *Medea* detailliert dargestellt. Am Anfang versucht noch Jason Medea zu beruhigen: „Ich weiß, dein Haupt ist schwer von manchem Leid / Und Mitleid regt sich treulich hier im Busen. / Drum laß uns reif und sorglich überlegen / Wie wir entfernen, was so nah uns droht.“ (182) Er identifiziert sich jedoch eindeutig mit den Vorstellungen der Griechen und hat keine Kraft sich von ihnen zu distanzieren: „Brau nicht aus Kräutern Säfte, Schlummertrank, / Sprich

¹³¹ STEPHAN: *Medea*. S. 53.

¹³² POLITZER: *Mythos und Psychologie: Das goldene Vließ*. S. 144.

¹³³ STIEFEL, Rudolf: *Grillparzers „Goldenes Vließ“. Ein dichterisches Bekenntnis*. Basel, Zürich: Buchdruckerei Waldstatt AG Einsiedeln, 1959. (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur; 21) S. 18.

nicht zum Mond, stör nicht die Toten, / Man haßt das hier und ich – ich haß es auch! / In Kolchis sind wir nicht, in Griechenland, / Nicht unter Ungeheuern, unter Menschen!“ (178) Er kann (will) also nicht aus der Rolle des Kolonisators heraustreten und behält die binäre Aufteilung der Menschen auf Zivilisierten und Unzivilisierten (Barbaren). „Vergessen jenen Hohn, mit dem der Grieche / Herab auf die Barbarin sieht, auf – dich? / Nicht jedem ist wie mir bekannt dein Wesen, / Nicht jedem bist du Weib und Mutter seiner Kinder, / Nicht jeder war in Kolchis, so wie ich.“ (183) Mit diesen Sätzen versucht er sich von den Griechen zu distanzieren, die Medeas erneuerte Identität nicht so kennen, wie er, nämlich wie eine Frau, die ihre Kiste und all die Attribute ihrer kolchischen Identität vergräbt und versucht eine Griechin unter den Griechen zu werden. Er beschließt zum König zu gehen „Und rein'ge vom Verdacht mich, der uns trifft“ (Ebd.). Er bringt hier zum Ausdruck, dass er sich von den Griechen und deren Verdacht, auch ihm gegenüber, befreien möchte. Er denkt also an sich und tritt von Anfang an mit der Absicht vor den König von der korinthischen Kultur wieder aufgenommen und akzeptiert werden zu können. Dementsprechend verteidigt er sich vor dem König wegen der Ereignisse in Kolchis und dem peinlichen Vorfall mit der Barbarin: „Du siehst den Gipfel nur, die Stufen nicht“ (195) – beginnt er seine Rede, um die Aufmerksamkeit auf den prozessualen Charakter der Ereignisse zu richten. Über Kolchis sagt er, „Der Maßstab aller Dinge war verloren“ und „Der Tag ist Nacht dort und die Nacht Entsetzen, / Die Menschen aber finstrier als die Nacht. / Da fand ich sie, die dir so greulich dünkt; / Ich sage dir, sie glich dem Sonnenstrahl“ (196). Damit versucht er Medeas dunkle Erscheinung zu relativieren und betont, dass alles nur davon abhängt, aus welcher Perspektive man es betrachtet. Hier muss der König hinzufügen: „Nie recht ist Unrecht, Schlimmes nirgends gut.“ (Ebd.) Er glaubt also an *eine* Wahrheit und zwar an die Wahrheit, die er bestimmt. Jason erklärt im Weiteren, dass Medea fast zufällig seine Frau wurde, auch wenn er es nicht gewollt hätte: „Sie fiel mir zu. Ihr Vater fluchte ihr. / Nun war sie mein – hätt' ich's auch nicht gewollt. / Durch sie ward mir das rätselvolle Vließ“ (Ebd.) – er bekennt, dass sie ihm half, sein Ziel zu erreichen und dass sie dabei eine wichtige Rolle spielte. Wie er beschreibt, wie Medea seine Frau wurde, ist auch bemerkenswert: „Vier Jahr' verschob die Rückkehr uns ein Gott, / Durch Meer und Land uns in der Irre treibend. / In Schiffes Enge, stündlich ihr gegenüber, / Brach sich der Stachel ab des ersten Schauders; / Geschehn war, was geschehn – Sie ward mein Weib.“ (197) – hier appelliert er also an seine Männlichkeit, was Kreon, als Mann, verstehen soll.

Yixu Lü lenkt die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise, wie Jason die Vergangenheit anders gestaltet, zu der folgenden allgemeinen Formulierung Aleida Assmanns¹³⁴: „Ja, wir können sagen: erinnern ist übersetzen, und impliziert damit zugleich immer Verschiebungen.“¹³⁵ Wie sie weiterhin betont, erst Grillparzers sehr umständliche Ausführungen der Vorgeschichte zu dieser Tragödie in der Form einer Trilogie erlaubt den Lesern, dieses Moment der ‚Verschiebung‘ aus einer anderen Perspektive als der von Jason wahrzunehmen. Hätte man keinen Zugang zu einer anderen Version der Ereignisse in Kolchis, so hätte man wohl auch keinen Maßstab, um solche Verschiebungen wahrzunehmen. Um diese Verschiebungen deutlich machen zu können, bestand Grillparzer bei der Uraufführung darauf, dass die ganze Trilogie ohne Zwischenraum, in zwei unmittelbar auf einander folgenden Tagen aufgeführt werden sollte.¹³⁶ Die Erinnerungsthematik wurde dadurch in den Vordergrund gestellt.

Kreon bietet später Jason die Möglichkeit an, sich hinter seinen jugendlichen Übermut zu verstecken: „Des reifen Mannes Fehltritt ist Verbrechen,/ Des Jünglings Fehltritt ein verfehlter Tritt,/ Den man zurückzieht und ihn besser macht./ Was du in Kolchis tatst, ein rascher Knabe,/ Vergessen ist’s, zeigst du dich hier als Mann“. (243) Jason greift dieses Argument dankbar auf, als Medea ihn darauf hinweist, dass er es war, der in Kolchis nach ihr verlangte: „Ein Jüngling war ich, ein verwegener Tor / Der Mann verwirft was Knaben wohlgefällt“ (251). Auch später rechtfertigt er sich auf Medeas Anschuldigungen hin, sich der Verantwortung zu entziehen, mit dem Argument der Zeit: „Auch ist der Knabe Mann seit dem geworden, / Und nicht mehr kindisch mit den Blüten spielend, / Greift er nach Frucht, nach Wirklichkeit, Bestand“. (253)

Jasons Veränderungswunsch ist also völlig bewusst, als er nach Korinth zurückkehrt. Er beginnt seine heroische Vergangenheit zu suchen, in dem er durch eine Wiederholung am Vergangenen anzuknüpfen versucht. Er bezeichnet Korinth als „[d]ie Wiege meiner goldnen Jugendzeit! / Dieselben, von derselben Sonn’ erleuchtet, / Nur ich ein anderer, ich in mir verwandelt“ (180). Korinth wird ihm also zum heiligen Ort des reinen, unwandelbaren Griechentums und die Königstochter Kreusa zu dessen Verkörperung. Dieses Anknüpfen an vergangene Zeiten wird auch deutlich, als Jason und Kreusa aufeinandertreffen: „Gönnst du

¹³⁴ LÜ, Yixu: *Medea unter den Deutschen. Wandlungen einer literarischen Figur*. Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag KG, 2009. S. 126.

¹³⁵ ASSMAN Aleida: *Wie wahr sind unsere Erinnerungen?* IN: WELZER, Harald; MARKOWITSCH, Hans J. (Hrsg.): *Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2006. (96-110.) Hier: S. 99.

¹³⁶ LÜ: *Medea unter den Deutschen*. S. 123.

mir deine Hand wie sonst, Kreusa?“ (191). Dass er dabei seine Frau verleugnen muss, scheint ihm unausweichlich zu sein. Kreusas Hinweis, dass er ihre Hand „nicht fassen [kann] so wie sonst“ (192) zeigt, dass sie sich Jasons Verwandlungen bewusst ist:

Wie können wen'ge Jahre doch verwandeln! / Wie warst du mild und wie bist nun so rauh. / Ich selber bin dieselbe die ich war, / Was damals ich gewollt, will ich noch jetzt, / Was da mir gut erschien, erscheint mir's noch, / Was tadelnswert muß ich noch jetzt so tadeln. / Mit dir scheint's anders. (211)

Grillparzer äußert sich folgenderweise: „Das Ganze ist die große Tragödie des Lebens. Daß der Mensch in seiner Jugend sucht, was er im Alter nicht brauchen kann. Jason hat mit seiner Phantasie geworben, jetzt ist er ein Mann, er will Haus, Herd ein Loos.“¹³⁷ In seinen Tagebüchern und Skizzenheften hebt er auch die Bedeutung des Wandels der Zeit hervor, indem er als ‚Motto zum Vließ‘ eine Stelle aus Rousseaus Bekenntnisse zitiert: „Man hat beobachtet, daß die meisten Menschen sich selbst im Laufe ihres Lebens unähnlich werden und sich in ganz andere Menschen zu verwandeln scheinen.“¹³⁸

Wie es Kurz betont, erscheint Jason auch als Opfer der patriarchalen Ordnung und zwingt sich selbst dazu „den Ansprüchen [und Erwartungen] der männlichen Gesellschaft und ihrer vorgefertigten Rollenbilder gerecht [zu] werden.“¹³⁹ Er begreift nicht, dass diese Geschlechterrolle Druck auf ihn ausübt und ihn eigentlich unterdrückt, da Männlichkeit als etwas verstanden werden kann, das „sozial erworben, erhalten, bewiesen/gezeigt“ und ebenso wieder „aberkannt werden kann.“¹⁴⁰

Jason verlässt also Medea, weil ihm die Verbindung mit Kreusa eine Aussicht auf die Rückkehr zu seiner früheren heroischen Heldenidentität und damit zur gesellschaftlichen Akzeptanz eröffnet. Über Liebe von der Seite Jasons kann also schon lange nicht mehr die Rede sein. Durch die Leierepisode ist es Grillparzer gelungen, die sterbende Liebe zweier Menschen darzustellen.¹⁴¹ Die Entscheidung gegen Medea und für Kreusa ist also durch seinen Wunsch nach Sicherheit, Stabilität, Anerkennung und Herrschaft motiviert. Aber

¹³⁷ GRILLPARZER: *Sämtliche Werke*. S. 308.

¹³⁸ „L'on a remarqué que la plupart des hommes sont dans le cours de leur vie souvent dissemblables à eux mêmes, et semblent se transformer en des hommes tout différens.“ IN: GRILLPARZER, Franz: *Grillparzer Werke. Im Auftrage der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien*. Hrsg. von August Sauer. Abt. II/ Bd. 8: *Tagebücher und literarische Skizzenhefte II. 1822 bis Mitte 1830*, Nr. 957-1820. Wien und Leipzig: Gerlach & Wiedling, 1916. S. 35.

¹³⁹ KURZ: *Ambivalenzen der Medea-Figur in Grillparzers „Das goldene Vließ“*. S. 78.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd. S. 95.

nachdem Herold angekommen ist, ist für ihn auch der politische Aspekt wichtig, müsste er sonst an Pelias' Sohn ausgeliefert werden. Wie Grillparzer selbst beschreibt, „Das Verhältnis muß schon als gebrochen erscheinen, eh der Herold noch kommt.“¹⁴²

Die Verbannung der Barbarin wird zum Mittel, die ethnische Grenze wiederherzustellen, die von der Semantik des Barbarischen vorgeschrieben wird und die sich auch in dem Gerichtsbeschluss manifestiert: Jason soll laut diesem Beschluss, wie Herold verkündet, verbannt werden, weil er als „Genoß einer Verruchten, selbst verrucht“ (224) ist. Mit der Annullierung der Ehe und der Vertreibung der ‚Verruchten‘ entfällt dieser Grund: mit beiden Mitteln wird Jason also gerettet und die Identität des reinen Griechentums bekräftigt. Dem König bietet so der Auftritt des Herolds die Gelegenheit, Jason mit Kreusa zu verloben, ihn dadurch von allen gegen ihn erhobenen Vorwürfen freizusprechen und die ganze Schuld auf Medea zu schieben. Wie Winkler dabei betont, werden dadurch die Repräsentanten der griechischen Humanität selbst zur Barbaren, indem sie die Barbarin vertreiben.¹⁴³

d) Medeas Rache

An Medea wird exemplarisch vorgeführt, in welche Katastrophe die Erniedrigung und Ausgrenzung eines Menschen führen kann. Sie will am Anfang noch nicht glauben, dass Jason sie verlässt: „Weißt noch den alten Spruch? Allein soll keines sterben, / Ein Haus, ein Leib und ein Verderben!“ (226) Sie fordert ihn auf, mit ihr zu fliehen. Er will aber bleiben und ein neues Leben an der Seite von Kreusa anfangen. Die Trennung des Ehepaars im Palast wird sehr emotionell dargestellt. Medea rast und verflucht alle Griechen. Am Ende des Aufzugs sagt Kreusa folgendes: „Ich sinne nur, ob recht ist, was wir tun; / Denn tun wir recht, wer könnte dann uns schaden?“ (232) Sie stellt damit ihre ‚Wahrheit‘ in Frage und deutet darauf hin, dass Medeas Hass und Wut gerechtfertigt und verständlich sein kann.

Medea gerät nach ihrer Verbannung in eine Identitätskrise. Nachdem sie ihre frühere kolchische Identität für Jason aufgab und sich eine neue aneignen wollte, fühlt sie sich in dieser Situation völlig verraten. Sie gibt an dieser Stelle jedoch noch nicht auf. Als sie später mit Jason zu zweit redet, versucht sie ihn wiederzugewinnen. Sie stellt ihn Fragen wie „War dir Medea damals lieb und wert / Wie ward sie dir denn gräßlich und abscheulich? / Du kanntest mich und suchtest dennoch mich, / Du nahmst mich wie ich war, behalt mich, wie ich bin!“ (251-252) Sie versteht nicht, warum Jason sie nicht mehr so bedingungslos liebt, wie damals. Sie fleht „Man strafe mich, ich will ja gerne büßen, / Doch du sollst mich nicht

¹⁴² GRILLPARZER: *Sämtliche Werke*. S. 303.

¹⁴³ WINKLER: *Von Iphigenie zu Medea*. S. 222.

strafen, Jason, du nicht! / Denn was ich tat, zu Liebe tat ich's dir. / Komm, laß uns fliehn, vereint, mitsammen fliehn! / Es nehm' uns auf ein fernes Land!“ (252) Doch Jason traf bereits seine Entscheidung und antwortet kühl: „Der Dinge denkst du nicht, die seither sind geschehn!“ (Ebd.) Er geht sogar so weit, dass er nachdem er äußert, dass er sich nicht als Fliehender erniedrigen lassen möchte, um Medeas Liebe appelliert, um ihn glücklich leben zu lassen: „Soll Jasons Stamm, wie trocknes Heidekraut, / Am Wege stehn, vom Wanderer getreten? / Hast du mich je geliebt, war ich dir wert, / So zeig es, da du mich mir selber gibst / Und mir ein Grab gönnst in der heim'schen Erde!“ (254) Nachdem Medea sieht, dass sie keine Chance mehr hat, Jason zurückzubekommen, hat sie nur noch ein Ziel: ihren Stolz wiederherzustellen und die Kinder zurückzubekommen. „Die Kinder! Meine Kinder! Ja, sie sind's! / Das einz'ge was mir bleibt auf dieser Erde.“ (261) Die Kinder werden aber vor die Wahl gestellt: sie können wählen, ob sie mit Medea fliehen oder lieber bleiben wollen. Eines darf mit ihr gehen. Doch sie wollen mit ihrer Mutter nicht fliehen. Sie begründen ihre Entscheidung später folgenderweise: „Du willst uns wieder führen auf dein Schiff / Wo's schwindlicht ist und schwül. / Wir bleiben da.“ (284) Das scheint für sie der einzige Grund zu sein, dass sie nicht mehr wegfahren und mit einem Schiff fliehen wollen, sondern eine stabile Heim brauchen. Sie sind ja während der Flucht von Kolchis geboren und seitdem war ihr einziges Heim das Schiff. Medea fühlt sich völlig am Boden zerstört. „Ich bin besiegt, vernichtet, zertreten.“ (265)

Grillparzer fasst Medeas Gefühle und den Grund für die Entscheidung, ihre Kinder zu töten, folgenderweise zusammen:

Medeas Gefühl gegen ihre Kinder muß gemischt seyn aus Haß gegen den Vater, Jason, von dem sie weiß, dass er die Kinder liebt und ihr Tod ihm schmerzlich seyn wird; aus Grimm gegen die Kinder, die sie flohen und ihren Feinden ein schmerzlichen Triumph über sie verschaffen; aus Liebe gegen diese Kinder, die sie nicht mutterlos unter Fremden zurück lassen will; aus Stolz, ihre Kinder nicht in der Gewalt ihrer Feinde zu lassen.¹⁴⁴

Nachdem sie ihre Kiste und dadurch ihre magische Macht zurückbekommt, entscheidet sie sich für Rache. Die Tötung der Kinder erfüllt nämlich den Zweck, den Triumph der Griechen rückgängig zu machen. Sie entschließt sich nach anfänglichem Bedenken, Kreon das Vließ zu überlassen. Das Vließ symbolisiert ihre frühere kolchische Identität und Medea erkennt nun auch, dass das Vließ „als ein Zeichen der Verbindung in dem das was sie leidet, steht mit dem

¹⁴⁴

GRILLPARZER. *Sämtliche Werke*. S. 306.

was sie that.“¹⁴⁵ Brauckmann und Everwien betonen in diesem Zusammenhang die Verbindung von Mord und Selbstbestrafung.¹⁴⁶ Sie hasst nämlich alle, die sie verleugnet haben, aber auch sich selbst, da sie sich mit falschen Vorbildern identifizieren wollte. Medea fühlt sich dazu berufen, Recht walten zu lassen, indem sie sich an den Freveltaten rächt und die Verantwortlichen und sich selbst dafür bestrafen lässt. Grillparzer formulierte einen ähnlichen Gedanken in seinen Vorarbeiten: „Es hat noch Niemand Acht gegeben auf die Verwandtschaft der Rachsucht mit der Gerechtigkeitsliebe.“¹⁴⁷

Als Medea die Kiste öffnet, in der ihr Zauberstab und ihr alter Schleier – den Jason ihr einst heruntergerissen hatte – aufbewahrt sind und das Vließ ausgräbt, ruft sie auf: „Medea bin ich wieder, Dank euch Götter!“ (278) und vermutlich an die abwesenden Korinther gerichtet, sagt sie: „Ihr gabt mir auch mich selbst“ (280). Dies deutet laut Brauckmann und Everwien darauf hin, dass Medea nun glaubt, ihre Identität zurückgewonnen zu haben, jedoch heben sie Medeas vermeintliche Selbstfindung als Täuschung hervor.¹⁴⁸ Mit dieser Behauptung bin ich einverstanden, denn meines Erachtens geht es hier nämlich nicht wie Medea meint, um eine wiedererlangte Identität. Viele Rezipienten behaupten trotzdem, dass Medea durch die Ereignisse in Korinth in ihr altes Wesen zurückfallen soll.¹⁴⁹ Ich halte diese These jedoch ähnlich wie Kurz für sehr gewagt.¹⁵⁰ Wie ich in diesem Kapitel bereits mehrmals betonte, gehe ich nicht davon aus, dass Medeas ‚ursprüngliches‘ Wesen ungespalten war. Die Entscheidungen, die sie ständig trifft, konstituieren kontinuierlich ihre Identität. Die Frage, warum Medea als Rache die Tötung ihrer Kinder wählte, begründet sie folgenderweise: „Man hat mich böse genannt, ich war es nicht: / Allein ich fühle, daß man's werden kann.“ (272) Medea wird zahlreich von Griechen als Entsetzliches gekennzeichnet. Dementsprechend sagt sie weiter: „Entsetzliches gestaltet sich in mir, / Ich schaudre – doch ich freu mich auch darob.“ (Ebd.) Medea fühlt, dass sie sich wiederum an eine Art radikaler Fremdheit annähert – dieses Mal jedoch absichtlich. Bevor sie ihre Kinder tötet, schwankt sie, und spürt, dass sie keine Herrin im eigenen Hause ist: „Wenn ich das Märchen meines Lebens mir erzähle, / Dünkt mir, ein andrer spräch', ich hörte zu“. (286)

¹⁴⁵ Ebd. S. 309.

¹⁴⁶ BRAUCKMANN/ EVERWIEN: *Sehnsucht nach Integrität oder Wie die Seele wächst im Verzicht: Das goldene Vließ*. S. 104.

¹⁴⁷ GRILLPARZER. *Sämtliche Werke*. S. 310.

¹⁴⁸ BRAUCKMANN/ EVERWIEN: *Sehnsucht nach Integrität oder Wie die Seele wächst im Verzicht: Das goldene Vließ*. S. 101.

¹⁴⁹ Vgl.: POLITZER: *Mythos und Psychologie: Das goldene Vließ*. S. 145; FÜRST: *Franz Grillparzers Trilogie „Das goldene Vließ“*. S. 38; KENKEL: *Medeodramen: Entmythisierung und Remythisierung: Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh*. S. 79.

¹⁵⁰ KURZ: *Ambivalenzen der Medea-Figur in Grillparzers „Das goldene Vließ“*. S. 57.

Schließlich tötet sie sowohl ihre beiden Kinder, als auch Kreusa mit einem Hochzeitsgeschenk, das sie verbrennt. Danach wird Jason von Kreon verbannt, da er für den Tod seiner Tochter verantwortlich ist. Jason wird dadurch aus der Gemeinschaft der Griechen ausgeschlossen. Er irrt hilfesuchend durch Korinth und stellt einen Landsmann folgenderweise vor: „Ich bin der Jason! / Des Wunder-Vließes Held! Ein Fürst! Ein König! / Der Argonauten Führer Jason, ich!“ (297) Er gerät also mit dem Verlust des Heroischen in eine Identitätskrise. Er glaubt, was er sagt, schon lange nicht mehr, und am Ende der Rede zeigt sich das „Ich“, als ob er für sich selbst versichern müsste, dieser jemand zu sein. Er verliert also die Anerkennung des griechischen Volkes und wird wegen seiner Heldentaten nicht mehr bewundert: Er fühlt sich deswegen so, als ob er aufhören würde, Jason zu sein und erst zum Schatten seiner selbst werden würde. Brinkmann kommt zu dem Ergebnis, dass Jason immer nur der sei, zu dem ihn seine Umgebung macht.¹⁵¹ Stiefel stellt auch bei ihm fest:

[Die Abenteurer] sind unablässig hinter etwas her, und dieses endlose Streben nach etwas Äußerem höhlt ihr Inneres aus. Grillparzer erkennt darin das Paradox des Abenteurers: hinter [...] [Jasons] göttlichen Erscheinung verbirgt sich das Nichts, die sinnlose, sklavische Anbetung der Aktivität.¹⁵²

Er wünscht sich den Tod. Doch auch er ist zum Weiterleben verdammt. Anders als Medea richtet sich sein Hass aber nie gegen sich selbst, sondern wird allein auf Medea projiziert. Bis zuletzt handelt er in dem Glauben unschuldig zu sein.

Medea erscheint am Ende vor ihm und teilt mit, wie sie seine Motivation im Leben bewertet:

Dir scheint der Tod das Schlimmste; / Ich kenn ein noch viel Ärgres: elend sein. / Hätt'st du das Leben höher nicht geachtet / Als es zu achten ist, uns wär' nun anders. / Drum tragen wir! Den Kindern ist's erspart! / [...] Was ist der Erde Glück? – Ein Schatten! / Was ist der Erde Ruhm? – Ein Traum! / Du Armer! der von Schatten du geträumt! (299,300)

Sie gibt ihm ihre Absicht nach Delphi zu gehen kund, um dort „dem dunkeln Gott“ (300) an dessen Altar das von Phryxus geraubte goldene Vließ zurückzugeben und sich den Priestern die Frage zu stellen, „Ob sie mein Haupt zum Opfer nehmen an“ (Ebd.).

Dieser Plan sollte als Lösung dienen, den Frieden zu stiften, der nicht mehr als Triumph der Griechen über die Barbaren oder umgekehrt zu deuten sein könnte. Doch diese Lösung

¹⁵¹ BRINKMANN, Karl: *Erläuterungen zu Franz Grillparzers Medea*. 4., neu bearbeitete Auflage. Hollfeld: Bange, 1960. (Dr. Wilhelm Königs Erläuterungen zu den Klassikern; 53.) S. 51.

¹⁵² STIEFEL: *Grillparzers ‚Goldenes Vließ‘: ein dichterisches Bekenntnis*. S. 18.

sollte von Delphi, dem Ort, von dem auch die Zerstörung ausging, stattfinden. Laut Winkler erweise sich somit das Heilige, auf dem die neue Ordnung beruhen soll, von vornherein als fragwürdig und es stelle sich erneut das für die Trilogie als Gattung konstitutive Merkmal der Ambiguität, Krisenhaftigkeit und Instabilität ein.¹⁵³ Diese Entscheidung Medeas kann demzufolge als eine Scheinlösung gedeutet werden.

5. Fazit

Franz Grillparzer schuf eine Tragödie, die sich in den einzelnen Akten mit Differenzierungen der Entstehung des Fremden auseinandersetzt. Dabei spielte die Ausweitung der kolchischen Vorgeschichte eine zentrale Rolle. Wie Steskal zum Ausdruck bringt, dient diese Ausweitung dazu „beiden kulturellen Hintergründen – jenem Medeas wie jenem Jasons – Darstellungsraum zu verschaffen und insbesondere Medeas Konflikt zwischen Herkunft und Integration, Eigenem und Fremden, Individualität und Selbstverleugnung verständlich zu machen.“¹⁵⁴

Es gelang also Grillparzer Medeas Geschichte als einen Prozess darzustellen, in dessen Mittelpunkt nicht der Kindermord selbst, sondern der Weg, der dazu führte steht. Durch diese Methode konnte er alle seine Protagonisten und Protagonistinnen durch Ambivalenz gekennzeichnet darstellen. Hinter den Entscheidungen der Figuren verbirgt sich nämlich eine Vielfalt an Motiven, wodurch die Mehrdimensionalität des Textes fassbar wird.

Wie Neumann betont, spiele im Text die Vorstellung von der notwendigen Vermittlung von Erinnern und Vergessen im Prozess menschlicher Selbstfindung innerhalb der Kultur eine zentrale Rolle, die auch „die Vorstellung der notwendigen Verknüpfung einer kulturstiftenden Memoria“¹⁵⁵ bedeutet.

Die Tragödie des Dramas erweist sich durch den starken Aneignungswunsch, bzw. Wunsch, die anderen Menschen, oder Kultur zu kolonisieren. Wie es auch Waldenfels betont, lässt sich der Bann der Aneignung nur in dem Fall brechen, wenn man anders und anderswo beginnt, als bei sich selbst.¹⁵⁶ Statt direkt *auf das Fremde* zuzugehen und festzustellen, *was* es ist und *wozu* es gut ist (durch Zuschreibungen), empfiehlt es sich, von der Beunruhigung *durch das Fremde* auszugehen. Man sollte versuchen, die Kategorie der Verständigung

¹⁵³ WINKLER: *Von Iphigenie zu Medea*. S. 242.

¹⁵⁴ STESKAL, Christoph: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: Aktualisierungspotential eines Mythos*. Regensburg: Roderer, 2001. (Theorie und Forschung; 739: Literaturwissenschaften; 31.) S. 87.

¹⁵⁵ NEUMANN: *Das goldene Vließ, Die Erneuerung der Tragödie durch Grillparzer*. S. 271.

¹⁵⁶ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 49.

miteinzubeziehen, die über die einseitige Kenntnisnahme fremder Meinungen und Wünsche hinausgeht und die sich mit dem ethischen Anspruch verbindet, dass Kommunikationspartner für ihre Handlungen und Kognitionen Verantwortung übernehmen.¹⁵⁷ Die Verständigung und auch Öffnung gegenüber dem Anderen fehlen in Grillparzers Drama. Sie sind aber notwendig, weil nur sie die Bereitschaft ermöglichen, von kategorisierenden Reden abzuweichen und neue Wege im Umgang mit dem Anderen zu finden. Das ist aber nur möglich, wenn man die auch im Drama dargestellte sog. verstehende *Aneignung* verlässt und das radikal Fremde, dessen Appellcharakter eine Art Verständigung fordert, miteinschließt, und in der Konfrontation mit dem Fremden eine kreative Antwort erarbeitet.¹⁵⁸

In diesem Drama spielte die Objektivierung Medeias als Fremde eine zentrale Rolle. Im folgenden Kapitel wird ein Drama untersucht, in dessen Zentrum diese Art der Objektivierung weiter verschärft wird und zwar in Form des Miteinbezugs von rassistischen und sexistischen Vorstellungen.

¹⁵⁷ LESKOVEC: *Fremdheit und Literatur*. S. 6.

¹⁵⁸ Ebd. S. 7.

IV. Die zerstückelte Vollkommenheit. Eine Analyse des Dramas *Medea* (1925) von Hans Henny Jahnn

1. Einleitung

Wenn bei Grillparzer, wie im vorigen Kapitel aufgezeigt wurde, die Entscheidungen der Figuren von der *Erfahrung der Fremdheit* beeinflusst und bestimmt werden, wenn Grillparzer also die *Beunruhigung durch das Fremde* interessiert, dann nähert sich Hans Henny Jahnn dem gleichen Phänomen (dem gesellschaftlichen Ausschluss und der Verachtung Medeas) aus einer anderen Richtung. In seinem Drama *Medea* (1925) entstehen die Motivationen für die Handlungen der Figuren hauptsächlich nicht durch das *innere* Gefühl der Unruhe (ausgelöst von Fremdheit), sondern beeinflussen vielmehr die Kategorisierungen der *äußeren* Eigenschaften (und ihre Naturalisierungen) die Gedanken der Figuren und bilden somit den Ausgangspunkt für ihre Entscheidungen. Jahnn ist nämlich der erste in der Rezeptionsgeschichte, der Medea in einer literarischen Bearbeitung als eine schwarze Frau darstellt, wobei gleichzeitig sowohl ihrer schwarzen Hautfarbe, als auch ihrer Weiblichkeit eine zentrale Rolle zukommt. Beide Aspekte machen es nämlich für Medea unmöglich ihr erwünschtes Ziel, die *Vollkommenheit*, zu erreichen.

Dabei kommt sowohl gesellschaftlichen Konstruktionen wie Zweigeschlechtlichkeit, Objektivierung der Frau, Sexismus als auch Normalisierungs- und Homogenisierungsmaßnahmen von Seiten der Macht und rassistischen Vorstellungen bzw. den Verflechtungen dieser Vorstellungen entscheidende Bedeutung zu. Um in der Interpretation des Textes diese Dimensionen eröffnen zu können sind deshalb die entsprechenden kulturwissenschaftlichen Erkenntnisse von Belang.

Außerdem spielen im Drama das *Altwerden* und seine Folgen eine besonders zentrale Rolle. Die äußeren Erscheinungen des Alterns, die Zeichen für den Verlust der Vitalität und der Jugend, sind weitere Faktoren, die Medea am Erreichen ihres Ziels der *Vollkommenheit* hindern. Hierbei kommt den beiden Brüdern, Medeas Kindern, eine weitere unikale Bedeutung in der Rezeptionsgeschichte des Medea-Mythos zu. Sie verkörpern nämlich all die Attribute (Jugend, hingebungsvolle Liebe), die im Drama letztlich als ausschließliche Vorbedingung für ein glückliches Existieren dargestellt werden. Dass es bei Jahnn die Erfüllung dieser Vorbedingungen nicht reichte, um ein vollkommenes und glückliches Leben führen zu können, hat mit der starken Gesellschaftskritik zu tun, die Jahnn seiner Zeit als Spiegel vorhielt. Dass die Kritikpunkte, die in diesem Kapitel thematisiert werden, auch heute

in verschiedenen gesellschaftlichen Formationen klar aufzufinden sind, zeigt die Aktualität des Dramas.

2. Geschwisterliebe

Das Drama beginnt mit einer Diskussion zwischen den zwei Brüdern, deren Namen unbekannt bleiben. Der jüngere Knabe beschwert sich bei seinem älteren Bruder mehrfach: Er tadelt wegen des Geschenks, welches der Ältere von ihrem Vater bekam, obwohl er es war, der sich ein milchweißes Pferd wünschte. „Die Stute / sollte mir gegeben werden. / Ich habe sie erbeten, und nicht du.“¹⁵⁹ Nachdem der ältere Knabe sich mit dem Grund für das Geschenk rühmt („Weil er mich liebt“ (402)), wird der Jüngere noch untröstlicher, weil er sich von seinem Bruder und Vater noch stärker ausgegrenzt fühlt. In dem Geschenk meint der Jüngere das Zeichen für den Unterschied zwischen ihm und seinem älteren Bruder zu erkennen: Solange er in den Augen der Menschen noch ein Kind und unreif ist, gleicht der Ältere „dem Manne an Aussehn“ und ist „des Vaters Kind“ (397). „Darum bist Mann du jetzt und wirst / geliebt von ihm und Fremden.“ (Ebd.) Er meint folglich, dass der größte Unterschied zwischen ihnen in der Kategorisierung „Erwachsener“ und „Kind“ liegt: „Du sprichst wie ein Erwachsener / und liebst mich nicht wie alle, die erwachsen.“ (396) Der Jüngere meint auch, dass der Altersunterschied nicht nur ihre Kommunikation erschwert, sondern auch ihr bisheriges Verhältnis, in dem sie miteinander gleichrangig existierten, für ewig verändert. Es besteht nämlich ab jetzt eine Hierarchie unter ihnen, in der eindeutig der Jüngere als minderwertig gilt. Mit einer Frage deutet er an, dass dieser Unterschied auch bedeutet, dass der Ältere nicht mehr fähig ist, ihn zu verstehen und zu lieben: „Und siehst du meine Tränen überhaupt, / wenn ich nicht bin wie du?“ (396) Der Ältere spricht am Anfang noch tatsächlich aus einer überlegenen Position zu seinem Bruder: „Die Worte / deines Mundes sind der Mutter Erbteil / und unfassbar den götterfernen Menschen.“ (397)

In der Darstellung der beiden Brüder schildert Jahnns zahlreiche Aufteilungen der Welt in zwei vermeintlich gegensätzliche Pole: Als Erstes wird die Welt in Kinder und Erwachsenen geteilt. Der Jüngere hat Angst davor, dass dieser Altersunterschied ihre endgültige Entfremdung bedeutet und er ab jetzt als „Barbarenkind“ allein bleibt. „Und hat man aufgehört, / dich, mir gleich, ein Barbarenkind zu schelten, / weil von ungriechisch dunkler Farbe unser Leib? / Bin ich's denn jetzt / allein, dessen man spotten wird?“ (396). In dieser

¹⁵⁹ JAHNN, Hans Henny: *Medea*. IN: BITZ, Ulrich; SCHWEIKERT, Uwe: *Hans Henny Jahnns Dramen*. Hamburg: Hoffman und Campe, 1994. S. 402. Die weiteren Zitate aus dem Drama werden mit Seitenangaben im Text markiert.

Äußerung erscheint eine zweite Aufteilung: Die Griechen mit weißer Hautfarbe und die Nicht-Griechen mit dunkler Hautfarbe. Kurz darauf wird auch die dritte Aufteilung aufgezeigt: Der Ältere ist des Vaters Kind und der Jüngere der Mutter Erbteil. Bis jetzt lebten die Brüder in der Gemeinschaft der Kindheit, auch wenn es das Teilen nicht nur der Freude, sondern auch der Leiden bedeutete. Im Geschenk sieht der Jüngere die Manifestation des Unterschieds zwischen ihnen, was er gleichzeitig als seine Ausgrenzung, seinen Ausschluss aus der Gemeinschaft mit seinem Bruder bzw. dem Vater versteht.

Die binäre Aufteilung der Welt auf drei Ebenen (Alter, „Rasse“, Herkunft) wird also bereits am Anfang des Dramas thematisiert. Die jeweiligen zwei Pole werden einander gegenübergestellt und mit gegensätzlichen Bedeutungen aufgeladen. Die gegensätzlichen Bedeutungszuschreibungen dienen dem Zweck der *Differenzierung*. Auf der einen Seite stehen die *Erwachsenen*, die *Griechen*, *Jasons Kind*, auf der anderen Seite die *Kindheit*, die *Nicht-Griechen* und *Mutters Erbteil*. Den beiden Gruppen werden jeweils bestimmte Charakteristika zugesprochen: Zur ersten Gruppe gehören Assoziationen wie reif, zivilisiert, intelligent, überlegen, weiß, zur zweiten: unreif, emotional, barbarisch, primitiv, unterworfen, schwarz.

Aus dem Gespräch der zwei Brüder erfährt man weiterhin, dass ihre Mutter Medea keine alltägliche Frau ist, sie verfügt nämlich über eine bestimmte Zauberkraft: „Begriffst du noch nicht, [...] Daß sie mit Göttern spricht, wie wir mit Menschen und Tieren?“ (398) Medea hat also einen Zugang zu magischen Dimensionen und benutzt ihre Kraft für ein bestimmtes Ziel: Dank ihr altern die Kinder und Jason nicht:

So weiß sie vieles, / alles nicht. Und vieles schafft sie, / alles nicht, schafft täglich, daß / wir
schöner werden, nicht altern am / Gebein, nur wachsen.“; „Für Vater auch / sorgt gleichermaßen
sie. Bezeugen, / daß ohne Wandlung, wie am Hochzeitstag / jung Jason durch die Jahre geht.
(399)

Medea kann aber sich selbst nicht jung halten, ihre Zauberkraft reicht nur für die anderen. „Peinvolles erfuhr ich, daß unsere Mutter / nicht teil hat, sie selber, am Segen des Zaubers. / Sie altert.“ (399) Medeas Zauberkraft wird sowohl von den Kindern als auch vom Knabenführer mehrfach als etwas Dunkles bezeichnet. Der Knabenführer erklärt die Angst des Jüngeren z.B. wie folgt: „Du bist [...] wie / ein aufgescheuchtes Tier verängstet / durch dunkle Zaubersprüche“ (405).

Der jüngere Knabe beneidet die inzestuöse und päderastische Beziehung seines Bruders zu ihrem Vater („Nicht / wird mein Bruder, den ich liebe, / an meiner Seite ruhn.“ (404); „Nicht wird mein Vater, den ich liebe, / an meiner Seite ruhn.“ (405)) und hat Angst davor, dass er eine ähnliche Beziehung zu seiner Mutter haben muss: „Mich / liebt die Mutter nur, in ferner Zeit / muß ich sie wieder lieben, die mich ängstet, / verehren die Traurige, ihr unheilvolles / Wissen muß ich, die Greuel, die / sie sich ersann, anflehn in finsternen / Gebräuchen“ (397). Der ältere Knabe bedauert seinen jüngeren Bruder und versucht ihn zu trösten: „Ich liebe dich, / und Vater wird dich lieben ganz / wie mich, wird auch dein Freund sein, wenn / dein Leib erwacht. Noch muß er Vater / dir und fern dir sein, ob auch / sein Herz dich gern hat.“ (402)

Die Aufteilung der Welt in „Rassen“ wird von dem jüngeren Knaben weiter thematisiert. Er erinnert sich nostalgisch an die Zeiten, als er noch mit seinem Bruder sorgenlos spielte und bringt die dunkle Farbe ihrer Körper, welche für die Griechen als Zeichen für ihre Fremdheit dient, zur Sprache: „Wie du mit mir gespielst, erzählt / mir Sagenhaftes bis wir zitterten; / gejubelt, beschrieben unser Leibes Farbe, / die dunkel, um deretwillen wir / Fremdlinge sind.“ (401) Später stellt er noch fest, dass sie „landfremd“; „Und reich nicht wie die Fürsten dieser Stadt“ (Ebd.) sind. Der ältere Knabe versucht ihn wieder zu beruhigen: „landfremd kann / man uns nicht länger heißen in Korinth. / Wir brauchen uns vor Fürsten nicht verbergen, / sind wir dich unvermögend nicht, / aus edelstem Geblüt.“ (402) Wie Ina Kerner betont, sei Rassismus ein Diskriminierungs- und Ausgrenzungsphänomen, wo Personen aufgrund ihrer selbst- oder fremdzugeschriebenen als biologisch oder kulturell fundiert wahrgenommenen Gruppenzugehörigkeit degradiert werden.¹⁶⁰ Wenn die zwei Knaben wegen ihrer dunkleren Hautfarbe von den Korinthern als „landfremd“ und „Barbarenkinder“ bezeichnet werden, erleiden sie eine Differenzzuschreibung, in der ihre Körper mit dunklerer Hautfarbe als Bedeutungsträger erscheinen. Die Korinther ordnen der dunkleren Hautfarbe negative Bedeutungen (barbarisch, primitiv) zu, um Menschen aus der eigenen Gesellschaft ausschließen zu können.

Diese binäre Aufteilung der Welt gleichzeitig auf mehreren Ebenen (Alter, „Rasse“, Herkunft) löst im jüngeren Knaben das Gefühl der Einsamkeit aus: Dass sein älterer Bruder

¹⁶⁰ KERNER, Ina: *Differenzen und Macht. Zur Anatomie von Rassismus und Sexismus*. IN: KLINGER, Cornelia, KREISKY, Eva, MAIHOFER, Andrea, SAUER, Birgit (Hrsg.): *Politik der Geschlechterverhältnisse*. Band 37. Frankfurt; New York: Campus Verlag, 2009. S. 54.

des Vaters Kind ist, begründet ihm die veränderte Einstellung der ihm¹⁶¹ Fremden zu seinem Bruder: „Darum bist Mann du jetzt und wirst / geliebt von ihm und Fremden.“ (397) Er meint, dass diese Unterschiede auf den drei Ebenen sie für ewig trennen und sagt: „Du höhnt mich [...] Liebloser, Verräter, / gewesener Bruder.“ (400) Der Knabenführer bedauert den jüngeren Knaben, er weiß, dass er bloß „nach Liebe“ (409) begehrt. Liebe bedeutet bei Jahn im Gegensatz zur *Aufteilung* das *Teilen*. Wenn die Welt also nicht in zwei gegensätzlichen Teile aufgeteilt, sondern alles (Leiden, Glück) geteilt wird, was auch als Bedingung für die Fähigkeit zur *Mitteilung*, zur erfolgreichen Kommunikation fungiert, kommt Liebe zustande. Laut des Knabenführers ist es nicht möglich, allein den Zustand der Vollkommenheit zu erreichen, sondern man braucht auch einen „andern Leib“ (405): „Ganz unvollkommen ist allein jedweder. / Vollkommen nur die Bestgeliebten, die / Blutsfreunde oder Ehegatten sind.“ (406) Damit der jüngere Knabe nicht einsam bleibt, entscheidet sich der ältere, ihren Vater darum zu bitten, auch dem jüngeren ein Pferd zu besorgen und „erlauben möge er, / daß ich, der jüngst Geweihte, dein / Genosse heiliger Bettstatt werde. (403)

3. Medea als unterworfenen Objekt

Nach dem Gespräch der beiden Brüder tritt Jason selbstbewusst auf und stellt Folgendes fest: „Voll schöner Männer ist das Haus Medeas, / voll schöner Weiber nicht“ (409). Auf die Frage des Knabenführers, ob ihn etwas quält, gibt er die folgende Antwort: „Mich quälen / kann nichts, bin ich schön doch und liebe / was schön ist.“ (410) Jason wird hier also als jemand dargestellt, dem die eigene Schönheit bewusst ist und der sich deswegen selbst liebt. Er weiß zwar, dass er seine Jugend Medea zu verdanken hat, freut sich aber trotzdem nicht, als er ihr im Haus begegnet. Medea leidet seit Wochen unter Depressionen, weil Jason sie nicht sehen wollte.

Suchst du zu bergen / dich und die Deinen vor meiner Gestalt, / daß ich verschlossen in jenen entfernten / Gehäusen mich halten in Pein muß? / Seit dreimal fünf Tagen hast du verlangt nicht, / gerufen mit eigener Stimme mich nicht. (410)

Sie fühlt sich ohne ihren Mann einsam und befürchtet, dass Jason sie absichtlich meidet, weil er sie nicht mehr liebt. „Ich bin den Toten / fast gleich [...] weil mein Gemahl meine Kammer nicht suchte.“ (Ebd.) Sie will wissen, was Jasons Grund für die Abwesenheit ist. „Ist dir zuwider / mein Kuß, der Hauch meines Leibes?“ (411) Jasons Antwort ist zwar indirekt, aber deutet darauf hin, dass Medea nicht mehr so jung und schön ist, wie sie einst war:

¹⁶¹

Die Fremdheit ist nämlich laut Bernhard Waldenfels immer relational. Siehe Kap. II. S. 11.

Wenn ich es verstehe, nicht mich trifft dein Anschrein, / die Götter vielmehr, Kronios, an dem
sich / die Jahre vollenden / [...] Ich bin nicht schuld / an deinen Leiden, lieb ich doch / ganz
nach dem Maß der fortgeschrittenen Jahre. (Ebd.)

Wie sehr seine Worte zutreffen, zeigt die heftige Reaktion Medeas, als sie ihn als „grausamer Mann“ und „Entsetzlicher“ (Ebd.) bezeichnet. Sie bringt zur Sprache, dass das Altern für Frauen doppelt, sogar dreimal so schwer zu ertragen ist wie für Männer. (412) Die körperliche Veränderung mit der Zeit ist für Medea besonders schmerzhaft, weil sie damals gerade mit ihrer Schönheit Jason zu sich locken konnte. Sie hasst wegen ihrer Hässlichkeit sich selbst und dass ihr das Altern auch von ihrem geliebten Mann vorgeworfen wird, verursacht ihr einen großen Schmerz. „Weh mir, o weh mir, von meinem Leibe wich / aller Glieder Schlankheit, daß ich / nicht tanzen kann. Nackt sein ist mir ein Greuel, / meine Zuflucht Nacht und Schleier.“ (412) Sie erklärt ihre Flucht in die Nacht mit dem Argument, dass sie in der Finsternis ihren alternden Körper nicht wahrnehmen muss. Jasons Antwort löst aber in Medea nicht nur Schmerz, sondern auch Ärger aus. Sie lässt ihn erinnern, dass sie sein Leben fünfmal rettete. „Womit ich deine Liebe mir erkaufte, / du vergaßest es. Daß ich dein Leben / zurückgegeben dir fünfmal, / [...] du hast es aus den Sinnen dir geschlagen.“ (412) Sie deutet ihm auch weitere Taten aus der Vergangenheit an, die sie für Jason tat, wie z.B. Eidbruch und Mord (414). Genauso macht sie ihn aufmerksam darauf, dass er ihr nicht nur sein Leben, sondern auch seine noch immer existierende Jugend zu verdanken hat.

Daß ich mit meinem / Zauber dich gefeit, umfriedet / die Schönheit deines Leibes. [...] Du bist
gealtert nicht! / Das trifft jetzt mich. Wärest du mir gleich, / dem Grabe nah, nicht Leidenschaft /
würde dich von meiner Seite treiben. (413)

Die Amme stellt später fest: „Ewige Jugend vergoß meine Herrin, / wählt’ Tod sich – und Liebe, Jason, zu dir.“ (416) Medea hat also das Gefühl, dass ihre Entscheidung, Jason jung zu halten, in der Entfremdung ihres Mannes von ihr resultierte. Dass Medea altert und Jason nicht, bedeutet nämlich nicht nur, dass ihr Körper nicht mehr so schön ist wie einst, sondern auch, dass Jasons „Lenden blühen [...] noch üppiger“. Während er also Medea meidet, sucht er andere auf:

Daß Bettgenossen / du dir wählst, weiß ich wie jeder. / Ob du nun Dienern oder Dienerinnen /
dich beigesellst, ob dich der eigne Sohn / den du zum Freund dir machtest, dich erfreut: / du
liebst wie nur ein Mann in jungen Jahren. (413)

Dass Jason andere Bettgenossen außer Medea hat, bedeutet für sie jedoch noch nicht das Schlimmste. Sie weiß, dass Jasons Abwesenheit nicht mit einem Mangel an Libido zu erklären ist und befürchtet, dass er sie, ihren Körper und ihr ganzes Wesen nicht mehr liebt:

Nicht einer Griechin dürftest du / die Frechheit sagen, die anzutragen mir / du nicht in Zweifel kamst. Barbarenfrau / schimpfst du auf meine dunkle Farbe. / Die Negerin, gelbt es von deinen Lippen. / Die sittenlose, vom Gesetz entblöbte, / die Zauberin. (412)

In dieser Äußerung bringt Medea zur Sprache, dass sie, weil sie eine schwarze Frau ist, nicht das gleiche Ansehen und den gleichen Respekt vor Jason genießt wie eine weiße Griechin. Es wird hier also wiederum eine Differenzierung thematisiert, die zwischen Medea und den Griechinnen wegen somatischer Merkmale vollgezogen wird. Ihr Körper erscheint hier als einen Bedeutungsträger, welcher Assoziationen wie *barbarisch*, *sittenlos*, *vom Gesetz entblöbt* hervorruft. In dieser Situation ist es ihr einziger Wunsch, dass Jason sie liebt und nicht allein und einsam lässt. Sie kann ohne Jasons Liebe nicht leben, ohne diese hat ihr Leben also keinen Sinn. Dadurch gerät sie in eine abhängige und untergeordnete Position:

Komm zu mir, daß / kein Unglück werde, denn Einsamkeit / erzeugt in mir die schwersten Laster. / Ich könnte alles hassen lernen, / was mich hier bindet und zu Grabe schleppt. / Dich, meine Kinder selbst, das Haus, / alles Lebendige, das sich / in Wollust hingibt. Wenn du nicht mich liebst, / deine Knaben nur und ihren frühen / Tod nicht willst, gedenke meiner. / Ganz ohne deinen Anblick leben kann / ich nicht. (414)

In diesen Sätzen deutet sie bereits auf den frühen Tod der Kinder hin, falls er sie nicht liebt, das erscheint hier jedoch noch nicht als Erpressung, sondern vielmehr als Aufschrei einer verzweiferten Frau.

Simone de Beauvoir geht in ihrem Buch *Das andere Geschlecht* (1949) davon aus, dass man als Frau nicht geboren, sondern zur Frau gemacht werde.¹⁶² Bei ihr steht die Frage im Mittelpunkt, wie eine Frau zur Frau wird und betont den prozessualen Charakter der Frau-Werdung. Laut Beauvoir ist das Geschlecht sozial konstruiert. Als zentrales Element ihrer These erscheint die Feststellung, dass das Verhältnis der beiden konstruierten Geschlechter asymmetrisch sei. Dieses Verhältnis, in dem Männer als überlegen, Frauen als unterworfen gelten, ist hierarchisch. Beim Entstehen dieses hierarchischen Verhältnisses würden die Frauen objektiviert und den Männern komme der Status des Subjekts zu. Laut Beauvoir wird

¹⁶² Vgl.: BEAUVOIR, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 1992.

die Objektivierung der Frauen gerade deshalb vollgezogen, damit dieses hierarchische Verhältnis aufrechterhalten werden kann. Die Frauen würden in ihrem Objektstatus durch ihre Körper bestimmt, sie träten sozusagen „als Fleisch hervor“¹⁶³. Wie auch Ina Kerner bezüglich Beauvoirs Vorstellungen betont, werden die Körper der Frauen nicht nur als naturnah, sondern als Verkörperung der Natur konstruiert.¹⁶⁴ Die folgenden Ausführungen Beauvoirs treffen auch auf die Beziehung zwischen Medea und Jason in Jahnns Stück zu:

Der Mann begnügt sich nicht damit, bei seiner Partnerin Geschlechterorgane vorzufinden, die die seinen ergänzen: sie muss das wunderbare Erblühen des Lebens verkörpern und zugleich dessen abgründige Geheimnisse verschleiern. Es wird also vor allem Jugend und Gesundheit von ihr verlangt, denn der Mann kann sich an der Umarmung von etwas Lebendigem nur erfreuen, wenn er dabei vergisst, dass allem Leben der Tod innewohnt.¹⁶⁵

Da Medea nicht mehr jung ist und ihr alternder Körper die Zeichen des Todes und der Vergänglichkeit an sich trägt, erscheint dieser für Jason nicht mehr anziehend und begehrenswert. In ihrer Beziehung ist Jason das Subjekt und Medea das unterworfenen Objekt. Beauvoir kritisiert auch die Frauen dafür, dass sie ihre Unterwerfung zulassen und den Objektstatus anerkennen.

Der Mann denkt sich ohne die Frau. Sie denkt sich nicht ohne den Mann. [...] Sie wird mit Bezug auf den Mann determiniert und differenziert, er aber nicht mit Bezug auf sie. [...] Er ist das Subjekt, er ist das Absolute; sie ist das Andere.¹⁶⁶

Als Medea sagt, „Ganz ohne deinen Anblick leben kann / ich nicht.“ (414) bringt sie genau ihre Rolle als Objekt zur Sprache und erscheint hier Beauvoirs zufolge als das Andere. Dies wird in der Begründung der Amme noch deutlicher, als sie Jason erklärt, warum Medea sich in der letzten Zeit so „unfreundlich gegen alle“ verhält und „bietet Gruß nicht“ (415).

Das Wissen um ein Unheil, glaub ich, / wuchs ihr aus Zauber nicht zur bösen Frucht, / allein aus deinem Fernsein. Das erträgt kein fruchtbar Weib, wenn sie / der Gatte meidet. Medea hat / nur Gutes dir getan, vergelte ihr's / mit Üblem nicht. (417)

Hier wird also die Abhängigkeit der Frau von ihrem Gatten noch einmal thematisiert und wird Medeas Objektstatus bekräftigt. Jason verspricht dann zwar, die Nacht mit Medea zu verbringen, drückt aber gleich aus, nachdem Medea glücklich und erleichtert weggeht, dass

¹⁶³ Ebd. S. 314.

¹⁶⁴ KERNER: *Differenzen und Macht*. S. 194.

¹⁶⁵ BEAUVOIR: *Das andere Geschlecht*. S. 212.

¹⁶⁶ Ebd. S. 12.

sie ihr „stinkendes Feuer“ löschen soll, weil es ihm zuwider ist. (Ebd.) Er meint auch, dass Medea den älteren Sohn verachtet und den jüngeren gegen ihn aufhetzte, weshalb „Wahnsinnig halb ist schon das Kind.“ (415) Solange also Medea von ihm abhängt, liebt er sie nicht. Damit kann sein späterer Betrug und die Entscheidung für die Königstochter erklärt werden.

4. Vollkommenheitswunsch des älteren Knaben

Der ältere Knabe tritt auf und fühlt sich verwirrt, weil „Verwundet bin ich von den Pfeilen Eros.“ (419) Er versteht sich selbst auch nur kaum, seine Wünsche und Begehren haben nämlich ein neues Ziel. Jason wundert sich nicht und reagiert aus der überlegenen Position der Erwachsenen: „He ja, in deinem Alter ganz / alltägliches Geschick“ (419) drückt aber gleichzeitig auch seine Sorge aus: „Das Weib, das dir zufällt, / darf nicht wie unverbürgte Kunde sein. / Ich leid es nicht, dass du dein Blut erniederst.“ (421) Mit seiner Sorge um die Bluterniedrigung drückt Jason seine rassistische Vorstellung aus, laut der Menschen, die nicht zur Elitenschicht gehören, auch biologisch und genetisch als minderwertig gelten. Sein Sohn, der des Vaters Kind ist und somit über eine adelige Herkunft verfügt, muss laut ihm also darauf achten, sein „reines“ Blut nicht zu „besmutzen“. Jahn hält mit der wiederholten Thematisierung des Rassismus den rassistischen Vorstellungen seiner Zeit einen Spiegel der Kritik vor. Diese Art von rassistischen Vorstellungen fanden ihren Kulminationspunkt im Jahre 1935, also zehn Jahre nach der Uraufführung des Dramas, als der nationalsozialistische Verband des Lebensborns begründet wurde, dessen Ziel es war, die nationalsozialistische Geburten- und Rassenpolitik zu vollziehen.¹⁶⁷

Der ältere Knabe beruhigt seinen Vater, weil „das junge Weib ist König Kreons / meistgeliebte Tochter.“ (421) Jason ist mit der Wahl seines Sohnes scheinbar sehr zufrieden und spekuliert sofort mit der Möglichkeit des Nutzens: „Uneben ist / die Wahl, die du getroffen, nicht. Ich wüsste / bessre Braut dir nicht zu nennen. Von manchen / Vorteil wäre solche Heirat.“ (Ebd.) Der ältere Knabe bittet seinen Vater für ihn bei Kreon (König von Korinth) zu werben, welchen Wunsch Jason gerne erfüllt. Dass er später statt für seinen Sohn, eher für sich selbst bei Kreon wirbt und er der Königstochter einen Heiratsantrag macht, zeigt, dass er diese Möglichkeit derart weiterdenkt, wie er den größten Nutzen daraus ziehen kann. Dank der Heirat könnte er auf einmal zwei Ziele erreichen: Einerseits würde er eine höhere gesellschaftliche Position erheiraten können (sogar sofort die höchste, die in Korinth

¹⁶⁷ Vgl.: LILIENTHAL, Georg: *Der »Lebensborn e. V.«. Ein Instrument nationalsozialistischer Rassenpolitik*. Aufl. 2. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 2003.

überhaupt möglich ist) und andererseits könnte er sich von seiner Familie und besonders von Medea befreien.

Nachdem Jason, um seinen Plan durchzuführen, weggeht, beginnt der ältere Knabe sich Sorgen einerseits um seinen jüngeren Bruder und andererseits um seine Mutter zu machen. Der Knabenführer versteht zwar nicht, warum „die Liebe zu dem jungen Bruder / nicht neben Lust am Weib bestehen könne“ (422), der ältere Knabe meint jedoch, dass er wählen muss, weil „In meines Bruders schlanken Gliedern fänd ich / das Weib nur.“ (Ebd.) Er hat aber auch Angst vor seiner Mutter, weil er weiß, dass sie sich voneinander entfremdet haben, laut der Tradition wäre jedoch der Segen der Mutter und dass sie eine Fackel in der Hochzeitsnacht in Händen hält und leuchtet, nötig. (423) Nachdem Medea auftritt und hört, was der Wunsch ihres Sohnes ist, beruhigt sie ihn: „Sieh, größtes Glück für mich ist deine Heirat.“ (426) Auch sie bringt ihre entfremdete Beziehung zur Sprache („Was ich versuchte, / [...] mißlang und zeugte Widerwillen gegen / mich in dir.“ (Ebd.)) drückt aber mit gleichem Atemzug aus, dass sie ihren älteren Sohn immer liebte und sich eine ähnliche Beziehung, wie er mit seinem Vater hatte, (eine inzestuöse und päderastische Beziehung) auch wünschte:

Der Vater / ernte das Glück, das ich mir einst / erhoffte – und Zuflucht meiner heißen Wünsche
/ blieb die eine Nacht, in der ich, / dem Gesetz gehorchend, dir / und deiner Braut die Kerzen
halte. / Dann wird mein Auge sehn, was einst / mein dunkler Schoß gebildet hat, / mein wildes
Herz erfahren endlich, / warum mein Leib alt und gebrechlich, / fett und enttätet, der einst
schön. (428)

Sie findet in der Ehe ihres Sohnes also eine Art Beruhigung, weil es ihr bedeuten würde, dass ihr Leiden am Altern doch einen Sinn hatte: Das Glück ihres Sohnes. Der ältere Knabe fasst nochmal sein Verhältnis zu den Familienmitgliedern zusammen, „Von dir in dunklem Drang stahl sich dein Knabe, / war früh des Vaters Freund und Bettgenöß, / dem jüngeren Bruder trug er an die Liebe / und brach sie“ (Ebd.) und drückt seinen höchsten Wunsch nach der Vollkommenheit aus:

O könnt / ich Götter bilden, buntem Stein / entringen meiner Phantasien über-/ höhte
Leidenschaften, vereinen / Geilheit und Erlösung und Tier und Mensch / und Mann und Weib
und was mich sonst erregt! (Ebd.)

Er will in sich alle in seiner Welt existierenden gegensätzlichen Kategorien wie Geilheit und Erlösung, Tier und Mensch, Mann und Weib vereinen und so eine höhere Sphäre der Existenz erreichen. Diesem Wunsch nach Vollkommenheit kommt im Drama immer wieder eine

zentrale Rolle zu und zwar als meistgewünschtes Ziel von Jahnns Figuren. Geilheit und Erlösung bilden für den Sohn genauso Gegensätze wie Tier und Mensch oder Mann und Weib. Zur ersten Gruppe gehören für ihn diejenige Kategorien, die irdische, sinnliche, greifbare Freude symbolisieren (Geilheit, Tier, Mann), zur zweiten diejenige, die für etwas Himmlisches, Vernünftiges oder Ungreifbares stehen (Erlösung, Mensch, Weib). Unter der Kategorie „Mann“ meint er sich selbst und unter „Weib“ stellt er sich die idealisierte Königstochter und die Liebe zu ihr vor.

Vor dem Auftritt des Boten (bevor also die erste konkrete Konfliktsituation ausbricht) wird somit eine Annäherung zwischen Medea und dem älteren Sohn zustande gebracht. Diese Annäherung erweckt in ihnen das Gefühl der Gemeinsamkeit, welches sie später, nach Jasons Betrug, welcher sie beide gleichermaßen betrifft, noch stärker verbinden wird.

5. Kreons Rassismus

Bis zu diesem Punkt scheint es noch, als ob all die bisher erwähnten Probleme gelöst werden könnten. Die Ankunft des Boten bringt jedoch den Wendepunkt mit sich. Er begrüßt die Bewohner des Hauses als Anverwandte des Königs, fügt aber gleich hinzu: „Mein Amt ist schwer, hab ich ein Herz doch.“ (429) Dieses Verhalten versteht Medea nicht, weil sie glaubt, dass die Verwandtschaft mit dem König wegen der Heirat zwischen ihrem Sohn und der Königstochter zustande kommt. „Besinne dich, [...] daß Jason hinging, um / die Tochter Kreons seinem Sohne zu versprechen.“ (432-433) Der Bote klärt sie aber auf:

Jason um / des Königs Tochter freite und Kreon ihm / willfährig war, da minder nicht / das
Königskind für ihn erglühte / als er für sie. Die erste Ehe / des Eidams scheint dem König kein /
schimpfliches Hindernis, da Kolchrin du, / nicht Griechin bist. (431)

Die Ehe erscheint hier als etwas, was an Gesetze gebunden ist, was aber als gesetzlich betrachtet wird, hängt von der Entscheidung der Machthaber ab. Da Medea aus Kolchis und nicht aus Korinth stammt, hält man sie nicht für eine Griechin, sondern für eine Ausländerin, für die andere Gesetze in Geltung sind. Ihre Ehe mit Jason wird für ungültig erklärt, weil diese im Ausland geschlossen wurde. Hier wird es also eine Grenzziehung zwischen *hier* (Korinth) und *dort* (Kolchis) festgelegt, welche weitere Differenzierungen mit sich bringt, und zwar aufgrund verschiedener Bedeutungszuschreibungen. Kolchis wird in Korinth als ein außerhalb der geltenden Ordnung existierender Ort konstruiert und alle, die dort geboren sind, stehen außerhalb der griechischen Ordnung.

Nachdem Medea den Boten Lügner nennt, antwortet er wie folgt:

Doch diese Augen, / hier in meinem Kopf, mein Eigentum, / bewiesen mir, dass Kreon nicht / verwirrte Botschaft auftrag. Gesehen hab / ich Jasons heftiges Gebahren, / verzückt entrückte Blicke, ja, / auch küssen und umarmen ihn / das Königskind. Verliebt ist dein Gemahl. (431)

Medeas Reaktion ist sehr leidenschaftlich, sie ist außer sich und gibt das erste Zeichen im Drama dafür, dass sie fähig ist, grausame Taten zu begehen: „Jetzt hast du deine Augen mir genannt, / die Lügenden, als Schuldige. / Reißt sie ihm aus! Und wären sie / der Wahrheit Kündler. Erblinden muß, / wer Jasons Ehebruch erschaut.“ (432) Diese Tat ist einerseits symbolisch und trägt die Andeutung des Serienmordes am Ende des Dramas in sich und andererseits will sie damit erreichen, dass der König persönlich zu ihr um Rechenschaft kommt. Dieses Ziel hat sie erreicht, Kreon tritt später wütend auf und beginnt seine tobende Rede folgendermaßen:

Was hast du meinem Hause angetan? [...] Du bist ein Tier! / Ungriechische Barbarin. Wie deine Haut / so schwarz ist auch dein Werk. Kein griechisches Weib / vermöchte deine Tat dir nachzutun. (437)

Kreon repräsentiert durch seine gesellschaftliche Position als Korinths König die Macht und drückt mit diesen Sätzen eindeutig seine rassistischen Vorstellungen aus. Wenn die Macht dafür benutzt wird, bestimmte Gruppen von kulturellen oder sozialen Ressourcen auszuschließen, spricht Stuart Hall von rassistischen Ideologien.¹⁶⁸ Seiner Ansicht nach funktionieren körperliche Merkmale in rassistischen Diskursen als Bedeutungsträger, die als Zeichen innerhalb eines Diskurses der Differenz fungieren. Er hebt diesbezüglich hervor, dass ein Klassifikationssystem entstehe, das auf „rassischen“ Charakteristika beruht. Dieses Klassifikationssystem kann später dazu dienen, bestimmte Gruppen von Menschen vom Zugang zu materiellen oder symbolischen Ressourcen auszuschließen. Für Kreon dient der Rassismus genauso als ein Mittel, die Heirat seiner Tochter und Jason rechtfertigen und Medea aus der Gesellschaft ausschließen zu können. Nachdem Medea ihn aufklärt, dass Jason eigentlich für seinen Sohn hätte werben müssen, bringt Kreon wiederum seine rassistischen Vorstellungen zur Sprache:

Oh, Narr, oh Närrin! [...] Niemals hätt' ich / gebilligt, dass mein heißgeliebtes Kind / 'nem halben Neger beigegeben würde. / Ausländer lieb ich nicht. Jason ist Grieche, / der schönsten einer und ein Held. / Da er um meine Tochter warb, / versprach ich sie ihm. Kümmern seine / im Ausland eingegangene Ehe / und solchem Bund entsproßnen Söhne mich? / Sie fanden ein

¹⁶⁸ HALL, Stuart: *Rassismus als ideologischer Diskurs*. IN: RÄTHZEL, Nora (Hrsg.): *Theorien über Rassismus*. Hamburg: Argument Verlag, 2000. S. 7.

Asyl in meinem Land. / Das gibt zwar Pflichten ihnen gegen mich; / doch dass den Fremden ich verpflichtet wär', / ist neu. Nennt Jason, Kolchrin, Nebenfrau dich / und seine Kinder Bastardknaben. (438-439)

Medea erfährt hier, dass ihre körperlichen Merkmale (und die der Kinder) nicht nur für Kreon als Grund für seine Entscheidungen gelten, sondern auch für Jason. Nachdem Medea sich wegen der rassistischen Verhaltensweise der Griechen beschwert, „In einem Lande leb ich, wo / Verrat und Ehbruch, Mord und Bubenstücke / geheiligte und gute Taten sind, / wo Unterdrückte und Betrogne / Verbannung anheimfallen, wo / mit der Gemeinheit, wer's auch sei, / sich brüsten darf.“ (439), meint Kreon die Entscheidung von Jason ganz verstanden zu haben: „Die Unterwelt ist diesem öden Orte nahe. / Jetzt ganz begreif ich Jasons Handlungsweise. / Er sehnt nach Menschen sich, von Tieren flieht er; / ist er doch Grieche und kein Afrikaner.“ (440) Er setzt Afrikaner und Menschen mit schwarzer Hautfarbe mit Tieren gleich und trennt seine eigene griechische Bevölkerung, die in seinen Augen ausschließlich als Menschen gelten, von ihnen. Der Höhepunkt des Rassismus tritt dann in den Worten des Boten in Erscheinung, als er auf Kreons Befehl die Verbannung Medeas ausrichtet:

Ausrichten soll / ich, dass verbannt du bist. Verlassen sollst / du diese Stadt Korinth, weil er befürchtet, dass / du Unheil sinnst, ihm Schaden tun, / bezaubern ihn, bedrängen und / beschimpfen könntest. Und was dich trifft, / auch deine Söhne treffen soll es. / Ihr seid zuwider ihm. Ja, wärt ihr Tiere, / anstellen eine Jagd auf euch würd' er. / Noch zweifelt er, ob dunkelfarb'ge Menschen den Tieren gleichzusetzen sind. [...] Trifft man euch morgen hier, wird Kreon wissen, / daß Neger und Barbaren Tiere sind, / zu anderm nicht geschaffen, als / daß man mit Pfeilen auf sie schieße / und sie erlege, niederschlage, / verbrenne wie die Schlangen. (443)

Die Macht repräsentiert von Kreon verwendet somit die Ideologie des Rassismus als Mittel dafür, das Recht zu haben, Medea und ihre Kinder von der Gesellschaft verbannen und sie falls es nötig ist, ermorden zu können. Das dient nämlich dem Zweck, sich und seine Macht vor ihr verteidigen zu können, wird aber so dargestellt, als ob er sein Volk vor Menschen, die zu einer untergeordneten „Rasse“ gehören und die deshalb eine Gefahr für das eigene Griechentum bedeuten, beschützen wollte. Medea und ihre Kinder werden wegen ihrer Hautfarbe fast für Tiere gehalten, die nicht fähig sind, sich menschlich zu verhalten, wo menschlich so viel bedeutet wie zivilisiert, reif und überlegen zu sein. Diese Eigenschaften werden im Sinne des Rassismus ausschließlich den Griechen zugeschrieben, im Gegensatz zu

den „Negern“, denen hier Eigenschaften wie primitiv, barbarisch, naturnah usw. zugeschrieben werden. Laut Stephan wurde Medea durch Maske und Regie sowie Dramaturgie zu schwarzen Ikonen stilisiert und damit in einen „Rasse“-Diskurs eingebunden.¹⁶⁹ Sie betont, dass Jahnns Entscheidung, Kolchis nach Afrika zu verlegen und das „schwarze Innre“ Medeas expressiv nach außen zu wenden, am Ende einer langen Entwicklungsreihe stehe, „in der die „dunklen Seiten“ Medeas zum äußeren Erscheinungsmerkmal stilisiert werden und die „Barbarin“ als „Negerin“ markiert wird.“¹⁷⁰

6. Medea als Opfer des Rassismus und Sexismus

Nachdem Medea und ihre Kinder aus Korinth verbannt werden, wünscht sich die Amme in die Zeit der Vergangenheit, als Medea in Kolchis noch als Priesterin im Tempel lebte. „Herrin / Unglücklichste aller Weiber. / Verlassene, du Tiefgestürzte. / Oh, wärest du nie in dieses Land gekommen, / hätt‘ nie der Liebe Sehnsucht dich / dem Tempeldienst entfremdet!“ (441) Sie sieht die Tiefe des Leidens ihrer Herrin und erkennt den Samen der Möglichkeit einer Rache, vor der sie bereits in diesem Moment fürchtet: „Ich bitte dich, nicht schwärze noch das Finstre, / nicht übergieße deiner Seele Nacht / mit Blut.“ (442) Bis zu diesem Punkt kennt man die rächende Seite Medeas nur soweit, dass sie es befahl, die Augen des Boten auszureißen. Im Gespräch mit Jason kommen jedoch auch weitere blutige Taten ihrer Vergangenheit zum Vorschein: Man erfährt, dass sie während der Flucht aus Kolchis vor Medeas Vater ihren eigenen Bruder tötete und seinen Körper zerstückelt ins Meer warf, damit das Schiff, welches ihnen folgte, die Stücke einzeln sammelt, damit Jason und Medea fliehen können.

[N]ahm sie den Knaben, den sie heiß geliebt, / den Bruder nahm sie, nahm um Jasons willen / Enkel des Helios, nahesten Verwandten, / den schönsten Nachkomm‘ eines Göttersamens, / und schnitt das Herz ihm aus. Und warf es in das grüne Meer [...] Und schnitt / vom roten Rumpf die Füße und spaltete / sie nach der Zehen Zahl und schnitt, schnitt ab / den Kopf vom Hals, riß Zunge aus, / abstrennte Ohren, Nase, Kinn / und Augen riß sie aus dem Leichnam, / warf das Zerstückte in das Meer. (455)

Jahn beschreibt die Details der Zerstückelung des Bruders sehr detailliert, er stellt Medeas Tat somit sehr naturalistisch dar. Hier erfährt man, welche Grausamkeiten Medea früher für Jason verübte: „Und tat’s für Jason, / weinend, damit er errettet würde.“ (Ebd.) Als also die Amme fürchtet, dass Medea wegen ihres Leidens „das Finstere“ weiter „schwärzen“ wird,

¹⁶⁹ STEPHAN: *Medea*. S. 49.

¹⁷⁰ Ebd.

macht sie es mit Grund. Wie sehr Medea Jason hingebungs- und aufopferungsvoll liebte, zeigt die Tatsache, dass sie fähig war, ihren heißgeliebten Bruder, um ihn zu verteidigen, zu töten. Sie lebte in Kolchis bis zum Auftritt Jasons in Eintracht mit sich selbst: „die säulenangehäufte schwarze Halle steht / zu Kolchis, darin des Helios Enklin / tanzend Dienst tat, darin Medea, / jung und schwarz, kaum Weib und doch / nicht Kind mehr, Dienst tat.“ (454) Hier kannte sie „[n]ur schwarze Säulenhalle eines un- / gemessnen Tempels und des Bruders Nacktheit.“ (455) Wie eng ihre Beziehung mit ihrem Bruder war und dass sie auch ein inzestuöses Verhältnis miteinander hatten, zeigt die folgende Äußerung Medeas: „Auf ihn schaut! Meines Bruders Leib! / Ihm gleicht mein Kind. In meinem Schoß / wuchs er, ihm gleich, mein Sohn. Kaum weiß ich, ob / von Jason ich empfangen hab den Erstgeboren.“ (457) Dass sie trotz dieser starken Liebe zu ihrem Bruder fähig war, ihn so brutal zu ermorden, zeigt ihre leidenschaftliche, hingebungsvolle Liebe zu Jason. Da Jason bei der Zerstückelung anwesend war („Ansah er, wie / Medea sich entmenschte“ (Ebd.)), musste er bereits wissen, wozu Medea aus Liebe zu ihm fähig ist.

Er kommt trotzdem zu Medea, um sich von ihr und von seinen Kindern zu trennen. Seine Argumentation, warum er statt seiner Familie die Königstochter wählte, läuft gleichzeitig auf zwei Ebenen ab. Auf der ersten Ebene nimmt er die bereits am Anfang des Dramas erwähnte sexistische und objektivierende Argumentation auf, laut der Medea viel zu alt und hässlich für ihn ist, der wegen seiner Jugend und Schönheit auch Jugend und Schönheit sucht. Er weiß, dass er seine Jugend Medea zu danken hat, tut jedoch so, als ob er seine Triebe nicht beherrschen könnte und die Gier und das Begehren, die ihn zur Königstochter treiben, ihn bei in seiner freien Entscheidungsmöglichkeit beschränken würden. „Mein Unrecht ist die Jugend, die / voreilig mir du beigegeben, / die Leidenschaft, die du im jungen / Leibe übersteigertest.“ (447); „Befreiung, Befreiung aus dem Joch, / in da mich ungestalte Triebe spannen!“ (450) Auf der zweiten Ebene nimmt er jedoch auch eine neue, bisher von seiner Seite unbekannte Argumentation auf, nämlich die rassistische von Kreon. „Das Finstere klagt mich an, weil ich / kein Sohn der Finsternis. Weil ich / zum Licht mich sehne.“ (447) Laut dieser Äußerung hält er Medea im Gegensatz zu ihm für eine Tochter der Finsternis, die sich im Dunklen befindet. Diese Aussage könnte noch als symbolisch betrachtet werden, das nächste Argument wird jedoch ganz konkret und gezielt auf die schwarze Hautfarbe Medeas gerichtet: „Medea, / weh mir, andern Stoffes bin ich / als du Schwarze.“ (Ebd.) Wie stark die zwei Argumentationsebenen, nämlich die rassistische und die sexistische, miteinander verflochten sind, zeigt Jasons folgende Äußerung: „Vorgaukle mir doch / daß du schwarze,

samtne Negerin / und jung mit festen Brüsten. Nach / weißen Brüsten doch nicht schrei ich, / nach Jugend nur!“ (452) Für Jason hat die sexistische Argumentation also das entscheidende Gewicht und spielt die rassistische Überlegung eine weniger wesentliche Rolle.

Ina Kerner hat die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, dass sowohl Rassismen als auch Sexismen als komplexe Machtphänomene verstanden werden können, die im Zusammenhang kategorialer Differenzzuschreibungen operieren.¹⁷¹ Die rassistischen und sexistischen Zuschreibungen seien meistens naturalisierende Differenzzuschreibungen, weil sie unter Rekurs auf körperliche Merkmale funktionieren und damit auf vermeintlich biologische Gewissheiten, die eine universale Gültigkeit beanspruchen, anspielen. Der Begriff *Intersektionalität* dient als Beschreibung für die Verflechtungen von Rassismus und Sexismus. Dieser Begriff stammt von der Rechtstheoretikerin Kimberle Crenshaw. In ihrem Aufsatz von 1989 *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics* thematisiert sie Probleme, die sich mit der Praxis auseinandersetzen, „Rasse“ und Geschlecht als voneinander unabhängige Erfahrungs- und Analysekategorien zu verstehen.¹⁷² Sie fokussiert besonders auf Formen der Diskriminierung. Sie zeigt anhand der Erfahrungen von schwarzen Frauen in den Vereinigten Staaten, dass die Motivationen sexistischer und rassistischer Diskriminierungen nicht immer voneinander unterscheidbar sind. Im Drama von Jahn ist es letztlich auch nicht eindeutig, ob Medea ausschließlich wegen rassistischen oder sexistischen Vorstellungen unterworfen wird. Bei Kreon scheint eher der Rassismus in den Vordergrund gestellt zu werden, bei Jason wird eher das Altern Medeas und ihr Objektstatus in der Ehe als Hauptgrund für den Betrug erwähnt, beide Argumentationsebenen spielen aber gleichzeitig eine entscheidende Rolle bei ihren Entscheidungen.

Kerner betont ferner, dass die Intersektionen von Rassismus und Sexismus nicht auf etwas Einheitliches hinauslaufen, sondern ihre spezifischen Dimensionen Unterschiedliches bedeuten.¹⁷³ Intersektionen beinhalten laut ihr pluralisierte Geschlechternormen und Normen, die Angehörige „rassisch“ oder ethnisch definierter Gruppen betreffen, bzw. institutionelle Verschränkungen mit gruppendifferenzierenden Effekten sowie multifaktorielle Identitätsbildungsprozesse. Dass Medea mehrmals als Tier genannt wird (437, 440, 443),

¹⁷¹ KERNER: *Differenzen und Macht*. S. 37.

¹⁷² Vgl.: CRENSHAW, Kimberle: *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. IN: The University of Chicago Legal Forum, Volume 1989, Issue 1, Article 8. (S. 139-167)

¹⁷³ KERNER: *Differenzen und Macht*. S. 371

kann laut ihrer Kategorisierung in die *epistemische* Dimension eingereiht werden, die rassistisches und sexistisches Wissen und entsprechende Diskurse umfasst und die auch Symbole und Bilder beinhaltet. Kreons Rassismus entspricht der *institutionellen* Dimension, die sich auf institutionalisierte Formen von Rassismus und Sexismus bezieht. Jasons Entscheidung für den Genuß mit einer jüngeren Frau kann nach Keners Kategorisierung schließlich der *personalen* Dimension zugeordnet werden, die sich neben individuellen Einstellungen auf Identität bzw. Subjektivität von Personen, individuelle Handlungen sowie auf personale Interaktionen erstreckt.¹⁷⁴

Auf dich / hab ich geschaut, in deine Augen / und fand nur Haß darin. Nicht Haß, / den Tod, die Asche deines Lebens. / Medea! Ertöte mich in mir, / nicht dich in dir und nimm mich. Nicht mir / aufzwingen Wahl. Freiwillig zwischen / Tod und Leben wähl ich Genuß. (453)

Dieses Modell hat Kerner im Anschluss an die Machtanalytik Michel Foucaults entwickelt, der den Rassismus und den Sexismus in ähnlicher Weise miteinander verknüpft.¹⁷⁵ Foucault vertrete die Meinung, dass solange das Sexualitätsdispositiv die Fortpflanzung und damit den *quantitativen* Bestand der Bevölkerung reguliere, der Rassismus der Regulierung der *Qualität* der Bevölkerung diene.¹⁷⁶ Es handelt sich hier nämlich um die Vorstellung der „Reinheit des Blutes“ und um die Unterscheidung und Hierarchisierung von „Rassen“. Die Einsatzpunkte und Techniken dieser Form des Rassismus beschreibe Foucault als identisch mit jenen des Sexualitätsdispositivs, womit laut Kerner deutlich wird, dass dieses letztlich immer schon mit dem Rassismus verknüpft und deswegen nicht zu trennen sei.¹⁷⁷

Medea wird also sowohl zum Opfer des Rassismus als auch des Sexismus. Sie nimmt enttäuscht zur Kenntnis, dass Jason sie sowohl wegen ihres Alters, als auch wegen ihrer Hautfarbe nicht mehr lieben will: „Er will ins reine Bett der Königstochter, / erweitern sich die Maultiergleiche / zu lüsterner Bequemlichkeit. / Weiß ist sie. Dunkle Haut / lockt diesen Hengst nicht mehr. [...] Er will die Nacht dem alten Weib nicht gönnen.“ (444) Sie bringt Jason wieder zur Erinnerung, dass sie sein Leben fünfmal rettete (454) und versucht ihn von seiner Fehlentscheidung auch durch seinen Sohn zu überzeugen: „Erschrickst du nicht beim Anblick deines Sohnes? / Dieb bist du diesem braunen Kind.“ (458) Doch Jason lässt Medea an ihre Beziehung zu ihrem Bruder erinnern: „Dass du mein Sohn bist, nicht einmal kann sie

¹⁷⁴ Ebd. S. 41.

¹⁷⁵ Ebd. S. 33.

¹⁷⁶ FOUCAULT, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. S. 178.

¹⁷⁷ KERNER: *Differenzen und Macht*. S. 33.

beschwören.“ (Ebd.) Er entscheidet sich dafür, sich um seine Söhne nicht mehr zu kümmern: „Auch meiner Kinder Winseln / ist mir widerlich, weil sie mich hassen / von jetzt ab.“ (Ebd.) Wie es auch Medea bemerkt, will er sich hinter seine Jugend verbergen, als ob er seine Triebe nicht zügeln könnte. Pathetisch bittet er Medea darum, seinen Wunsch nach der Vollkommenheit zu vernichten:

Ich will einlösen meine Schuld. / Ich will ein Messer nehmen und / ausschneiden meinem Leibe
dir / was du begehrst. [...] Ich will's ertragen, will zerstückt, / ein unvollkommener Mann,
herzlos / und ohne Leber, [...] aufhören, schönster Jüngling in Korinth zu sein. - / Gib mir mein
Alter! Nimm von mir / der Sinne Wünschen Übermaß. [...] Mach mich vergessen jenes junge
Weib! / Kannst du schon zaubern, so halbiere nicht die Kunst. (451)

Mit der Aufforderung „Gib mir mein Alter!“ macht er für seine Entscheidung eigentlich Medea verantwortlich, weil sie es war, die ihn jung hielt, woraus sein übermäßiges Begehren stamme. Er meint, dass nur die Zerstückelung seines Leibes dabei helfen könnte, kein vollkommener Mann zu sein. Er fühlt sich also vollkommen, welches Gefühl die Heirat mit der Königstochter noch vollständiger machen würde. Medea drückt aber ihre Unfähigkeit, Jason zu töten, aus: „Nichts deines Leibes will ich stückweis. / Keins deiner Glieder. Kann ich das Bild / zerstören, das ich selbst geschaffen?“ (452) Jason trifft am Ende des Gesprächs das endgültige Urteil und sagt:

Weib! Den Bund mit dir zerbrech ich. / Du hast gefrevelt tausendfältig. / Bezaubert hast du, was
dir nahe kam. / Auslöscht jetzt deine Kraft. Einfällt das Haus. / Befreit ist Jason. Jung ist er. /
Und Jason freit ein Weib, ein blühendes Weib, / nicht ein ergrautes Nachtgespenst der Hölle.
(457)

Jason vollzieht hier wieder eine Differenzzuschreibung, wo Medea als ein dunkles, altes Nachtgespenst der Hölle, sogar als „Teufelin“ (456) gilt und die Königstochter als junges, weißes, blühendes Weib erscheint. Nachdem Jason weggeht, beschreibt Medea ihre Situation als „unfaßbare[n] Zwiespalt“ (459), welcher den Mangel an Vollkommenheit bedeutet und als Grund für ihr Unglück genannt werden kann.

7. „Mit Leidenschaft anfing's, / mit Leidenschaft endet's.“

Der Objektstatus der Frauen, welcher oben bezüglich Beauvoirs Überlegungen Erwähnung fand, spiegelt sich in Medeas folgender Äußerung wiederum: „Erfahrt, wie tief gebeugt das Weib / von ihrem Gatten wird.“ (457)

Judit Butler untersucht die Macht- und Wissensbeziehungen, welche die menschlichen Körper besetzten und unterwerfen, indem sie aus diesen Wissensobjekte machen. Butler spricht in diesem Zusammenhang von den begrenzten Möglichkeiten der Selbstrepräsentation.¹⁷⁸ Medea hat in der griechischen Umgebung keine Möglichkeit, sich selbst zu repräsentieren, ihre fremdkonstruierte Identität wird von rassistischen und sexistischen Vorstellungen geprägt. Laut Butler präge die Begrenzung, die Individuen in Kategorien teilt, ihnen ihre Individualität auf, fessele diese Begrenzung an ihre Identitäten und komme durch Machtwirkungen zustande, die sie selbst und andere anerkennen müssen.¹⁷⁹ Das bedeutet für Medea die Unmöglichkeit, in Korinth den Status als Subjekt zu bekommen. Laut Butler bestehen die einzigen Möglichkeiten darin, den Objektstatus nicht zu akzeptieren, diesen erstens bewusst zu machen und dann in Frage zu stellen:

Wir können vielleicht wirklich spekulieren, dass der Moment des Widerstandes, der Opposition eben dann entsteht, wenn wir uns an unsere Beschränkung verhaftet finden, wenn wir uns gerade in unserem Verhaftetsein beschränkt finden. Soweit wir das Versprechen dieser Normen in Frage stellen, die unsere Anerkennbarkeit beschränken, eröffnen wir die Möglichkeit, dass das Verhaftetsein selbst weniger beschränkt leben kann.¹⁸⁰

Die einzige Möglichkeit für Medea, aus diesem Objektstatus auszubrechen, besteht darin, Widerstand zu leisten. Das tut sie in der Form der Rache. Sie schenkt durch den Boten Kreon einen Zauberring, den einst Helios an seinem Finger trug und in dem angeblich Medeas Macht steckt. (460) Kreons Tochter schenkt Medea ein Brautkleid aus Gold (Ebd.). Damit der König keinen Verdacht schöpft, muss der Bote Jason als Zeuge rufen. „Bestätigen wird der’s, / daß ich mein höchstes Gut, mehr, meine Waffen / in König Kreons Macht gegeben habe.“ (461) Sie hat außerdem vor, auch ihre Kinder zu töten. Dass es ihr schwer fällt, zeigt ihre verzweifelte Aussage: „Hilft einer mir, / daß ich erlebe der nächsten Stunde Ankunft? / Denn länger als jetzt Gegenwart / kann keine andre Gegenwart sein.“ (461)

Als Jason Medea wieder aufsucht, tobt er: „Medea/ Teufelin! Medea!“ (464); „In deiner blaken Seele ist / tierisches Spotten das Finsterste. [...] Verruchtes Weib! Der Unterwelt / hässlichster Wurm!“ (465) Medea bittet ihm darum, alles genau zu erzählen. Jason erfüllt diesen Wunsch und hier folgt eine ähnlich naturalistische Beschreibung des Sterbens des

¹⁷⁸ BUTLER, Judith: *Noch einmal: Körper und Macht* IN: HONNETH, Axel; SAAR, Martin (Hrsg.): *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. (52-67) Hier: 61.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd. S. 64.

Königs und seiner Tochter, wie es vorher bezüglich Medeas Bruders dargestellt wurde. Die Königstochter starb auf eine Weise, dass ihr genau das genommen wurde, was an ihr im Auge Jasons das Begehrtesten war: ihre weiße Hautfarbe, ihre junge, frische Schönheit:

Grau / ward das Weib. Nicht einer Negerin gleich: / Wie Asche, verwünschter Boden, stinkend, runzlich, / voll dicker Maden, feucht dann, dürr dann [...] Ausbrachen Knochen / widerlich aus ihrem Sitz. [...] Und wo die Spangen saßen, / aufzüngelte ein schwelend Feuer. [...] So wandelte in Kot vor meinen Blicken / das junge Weib Medea. [...] So wandelte in Kot vor meinen Blicken das junge Weib. (466)

Der König starb auch symbolisch daran, was er vorher Medea gegenüber vollbrachte. Er spaltete nämlich die Welt vorher in zwei Teile: in Griechen und Barbaren, Zivilisierte und Unzivilisierte, Weiße und Schwarze. Der Ring schnitt ihn auch in zwei Hälften.

Der Ring sprang ab / von seiner Hand, wuchs, dehnte sich, aufschnellte er vom Boden, fiel / gleich einem Kronreif auf Greises Kopf, / sank tiefer, um den Hals, senk tiefer, / um die Brust, sank tiefer, bis er auf / dem Fett des Nabels wie ein Bauch- / gurt sitzen blieb. Dann aber schrumpft' er ein, / ganz unnatürlich, schnürte, schnitt / den König in zwei Hälften, schnitt und schnürte. / Im Hals erstickte er, sein Herz zerbrach's. / Den Bauch zersprengt, die Füße abgefallen, / dreifach Tod starb König Kreon. (467)

Jahnn schuf also gewalttätige und ekelerregende Bilder und arbeitete sie detailliert aus. Jahnn's Sprach-Gewalt eignete sich laut Göbel-Uotila ausgezeichnet dafür, Leser und Zuschauer zu polarisieren, da eine gewaltige Sprache den Rezipienten pausenlos attackierte.¹⁸¹

Nach der Beschreibung des Todes des Königs und seiner Tochter kommt schon die nächste Todesnachricht: Die Amme jammert, dass auch die Kinder starben. Sie sieht Medea an und kann nicht begreifen, was sie erfährt: „Zwei klare Perlen aus ihren Augen flossen wie rundes Glas – / und lächelt jetzt. Sie lächelt, die / Unmenschliche“ (470); „Nicht mehr faß ich dich, / gequältes Weib. Nicht faß ich's. Deine Tat / nicht faß ich.“ (471) Auch der Knabenführer beschreibt Medea als „Rasende“ (471). Medea stellt stolz fest: „Kindesmörderin! Das bin ich“

¹⁸¹ GÖBEL-UOTILA: *Medea*. S. 97.

Bezüglich Jahnn's Sprachgewalt stellt Göbel-Uotila weiterhin fest, dass Körperlichkeit, Sexualität, Gewalt, Sterben bei ihm in orgiastischer Rede stattfinden. *Medea* wurde zwar für das Theater geschrieben, eignet sich aber hervorragend für ein Lesedrama. Wegen der ausufernden Sprache, der dauernden Steigerung und des anhaltend forcierten Ausdrucks gelte es sogar als nahezu unaufführbar. Sie zitiert Herbert Jhering, der bereits 1926 schrieb, dass Jahnn's Sprache für Instrumente zu stehen scheint und nicht für Sprechstimmen gedichtet wurde. „Sie habe eine Atemführung, die das menschliche Organ kaum durchhalten könne und eine Ausdrucksstärke, die nur Instrumente nachzeichnen können.“ Vgl.: Ebd. 103-104.; JHERING, Herbert: *Die Krönung Richards III. Junge Bühne am Schiffbauerdamm*. IN: Berliner Börsenkurier v. 13.12.1926.

(471). Damit führte sie eine Art Kastration an Jason durch, was auch er zur Sprache bringt: „Die hast vernichtet – mein Blut, hast / meinen Samen ausgejätet / aus dieser Welt.“ (471) Der Grad der Kastration wird dann noch mehr erhöht, als Medea Jason verflucht:

Frei bist du jetzt / und jung wie nie. – Doch fluch ich dir. / Fluch soll an deiner Jugend kleben, / wie Fluch an meinem Alter hing. / Abscheu und Furcht solln von dir ausgehn / künftighin, nicht Bettgenossen / sollen dein Begehren kühlen, / weil giftig, todbereitend deines Blutes / Saft. Du sollst ein Bettler sein in allem. (474)

Jason bekommt also auch eine Strafe, die genau das betrifft, was vorher als Grund für den Betrug seiner Frau diente. Dass es für Jason die höchste und schlimmste Strafe ist, sogar schlimmer als der Tod des Königs, der Königstochter und seiner Söhne, zeigt sein Aufschrei: „Zurück nimm den Fluch. Du machst mich / zum lustkranken Affen. Zurück nimm! Mich töte. / Nicht fluche!“ (475) Er würde lieber sterben, als kastriert ohne die Möglichkeit für die Dämpfung seiner Gier zu leben. Diesbezüglich reflektiert Medea auf ihren körperlichen Zustand und feiert ihren Sieg. „Hier steht / das fette, schwärzlich graue Weib, / hier meine Brüste fett und schlaff zugleich.“ (475); „So hat denn endlich die Liebe triumphiert / und nicht die Brunst. Kann größer noch / mein Sieg sein als er ist? (474) Dieser Sieg bedeutet auch, dass sie sich vom Objektstatus herauslöste und zum Subjekt wurde. *Sie* war nämlich diejenige, die die Ehe zunichtemachte und *sie* war diejenige, der zwar in einer grausamen Form, aber eine aktive Rolle in ihrer Geschichte zukam und diejenige, die letztlich ihr eigenes Schicksal bestimmte.

Sie verflucht das ganze Haus und verurteilt die Sklaven zum Tode. „Versinken soll / mit euch bis auf den Grund des Meeres / und tausend Klafter tiefer noch das Haus.“ (476) Als sie zu schreien beginnen, belehrt Medea sie: „Dumm seid ihr! Ist sterben doch leicht, / schwerer zu leben.“ (477) Sie führt die Leichen ihrer Söhne mit einem Wagen mit weißen Stuten zu einem unbekannten Ort, lässt aber Jason sie nicht anrühren, weil „Getrennt / von unsrem Schicksal freiwillig / hat dieser Mann sich. Er hat kein Recht / an uns.“ (471)

Die weißen Stuten, die auch am Anfang des Dramas vorkamen und die somit einen Rahmen für die Geschichte bilden, symbolisieren, wie auch Heinz Ludwig Arnold feststellt, die Reinheit.¹⁸² Laut ihm sehe Jahn in den zwei Knaben eine heilige, göttliche Unberührtheit. Die Liebe der Brüder zueinander und die Liebe von Medea zu Jason werde nicht als Sexus oder Eros oder als Agape in ihrem je einzelnen Faktum gesehen, sondern vielmehr als

¹⁸² JAHNN, Hans Henny: *Medea. Tragödie. Mit einem Nachwort von Heinz Ludwig Arnold*. Stuttgart: Reclam, 2008. S. 82.

Identität dieser drei Modi des einen.¹⁸³ Als Medea die Brüder tötet, befinden sie sich gerade in einer Position der sexuellen Umarmung. Medea beschreibt die Tötung der Kinder ausführlich und stellt die Szene detailliert dar:

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. Der Bruders Bildnis, / des fernen Toten, verzweifacht, / stark und
schwach, halbreif und reif, / lag vor mir. Und Mord war in des Starken Händen. / Sie krallten
sich verzweifelt um / des Schwächern Hals. Lust, Todesröcheln / nicht mehr unterschieden. [...]
In meines / Kindes Rücken einschlug ich spitzes Eisen. [...] Den weichen Bauch durchdrang's,
sank weiter; in den zweiten Rücken sprang's / und wollte halten, doch Medeas Faust / zwang's
weiter und nagelte zusammen / das schöne Paar. Kaum stöhnend auf die Seite / wälzt es sich.
Und sahn mich an, / und sahn mich beide an und lächelten. (473)

Arnold betont in seiner Überlegung, dass, solange für Jason der Tod Scheidung, also nicht einmal grundlegender Verlust sei, er hingegen für die Knaben als Manifestation der Liebe erscheine. Der jüngere Knabe sagt nämlich vorher seinem älteren Bruder: „Du darfst mich töten, wenn du mich nur liebst.“ (446) Der Tod der beiden Knaben in der sexuellen Umarmung bedeutet eine Verewigung der Liebe. Wie Göbel-Uotila betont, werde der Tod dadurch erotisiert und als der intensivste Moment des Lebens, als eigentliche Erfüllung glorifiziert.¹⁸⁴ Während die Geschwisterliebe noch die totale Hingabe aufzuweisen habe, werde die erwachsene Liebe als korrumpiert dargestellt, weil sie als ihr Objekt instrumentalisiert werde.¹⁸⁵

8. Schluss

Höchstes Ziel der Figuren in Jahnns Drama scheint das Erreichen des Zustands der Vollkommenheit zu sein. Was diese Vollkommenheit für die einzelnen Figuren bedeutet, ist jedoch jeweils unterschiedlich: Für Medea bedeutet die Vollkommenheit die Jugend und die Liebe zu Jason, für Jason die Jugend und die Heirat mit der Königstochter, für den älteren Bruder die Liebe zur Königstochter und schließlich zum Bruder, für den jüngeren die Liebe zu den Eltern und zu seinem Bruder. Schließlich können den Zustand der Vollkommenheit nur die Brüder in ihrem Tod erreichen. Ihr Tod in der sexuellen Umarmung bedeutet die

¹⁸³ Ebd. S. 83.

¹⁸⁴ GÖBEL-UOTILA: *Medea*. S. 126.

¹⁸⁵ Ebd. S. 153.

Verewigung der Liebe, die es ihnen ermöglicht, zeitlos jung zu bleiben und voneinander nie getrennt zu werden.

Ihre Liebe zeigt auch, dass der Zustand der Vollkommenheit und die Liebe nicht nur in einer Beziehung zwischen Mann und Frau erreicht werden können: Im Drama werden die Geschlechtskonstruktionen abgebaut und der Objektstatus der Frau, aus dem Medea auszubrechen versucht, thematisiert. Jahn unterzieht sowohl die Differenzierung zwischen Mann und Frau als auch die Differenzierung zwischen Griechen und Nicht-Griechen einer Kritik. Mit einer gewaltigen Sprache fordert er die Leser und sein Publikum auf, mit der Aufteilung und Kategorisierung der Welt in Zivilisierte und Barbaren, Überlegene und Unterworfenen aufzuhören und statt Aufteilung, eher das Teilen anzustreben. Die Grenzziehungen und die sexistischen und rassistischen Vorstellungen verursachen bei ihm das Leiden der Menschen, das letztlich zu gewalttätigen und schrecklichen Handlungen der Figuren führt. Göbel-Outila hebt hervor, dass Jahn davon überzeugt war, dass keine Ideologie seiner Zeit in der Lage ist, den Menschen zu seiner wahren Natur, zu sich selbst, zu verhelfen.¹⁸⁶ Jahn versucht daher mit seinem Drama einen Weg aufzuzeigen, wie hinter verschiedenen Formen der Objektivierung der Frau und der Differenzierung zwischen Mann/Frau und Überlegenen/Unterlegenen die wahre Natur des Menschen und die Möglichkeit zur Existenz des Menschen als Subjekt hervortreten können.

¹⁸⁶

Ebd. S. 105.

V. Rassismus als soziale Praxis in Max Zweigs *Medea in Prag* (1949)

1. Einleitung¹⁸⁷

Der österreichisch-jüdische Dramatiker Max Zweig¹⁸⁸ (geb. 1892 in Prossnitz, gest. 1992 in Jerusalem) erfuhr die rassistische Verfolgung der Nationalsozialisten in den 1930er Jahren am eigenen Leib. 1938 floh er nach Israel ins unfreiwillige Exil, wo er bis zu seinem Tode lebte. Er übte mit seinem Werk *Medea in Prag* (1949) Kritik an rassistischen Gesellschaften und an ihrem Fremdenbild. Der Dramatiker beschäftigte sich in seinem Werk nicht nur mit der Problematik totalitären Regime wie dem Kommunismus, sondern – und dieser Aspekt bildet den Schwerpunkt dieses Kapitels – er veranschaulicht vor allem Erscheinungsformen von Rassismus und Fremdenhass als soziale Praxis. Laut Inge Stefan lässt sich der Ehekonflikt zwischen Jason und Medea sogar nur vor dem Hintergrund des Rassenproblems erklären.¹⁸⁹ Bei Max Zweig ist die Thematisierung des Fremden als Jüdischen, Orientalischen und bzw. oder Zigeunerhaften stark betont. Der Autor übt also nicht nur an diktatorischen Staatsystemen Kritik, sondern eigentlich an allen „modernen“ Staaten und an deren Bürgern. Laut Norbert Fuerst kann der im Drama vorgestellte Staat jeder moderne Staat sein, der von seinen Bürgern Opfer verlangt, ohne viel dafür zurückzugeben.¹⁹⁰ *Medea in Prag* thematisiert insbesondere die Hierarchisierung von Kulturen sowie ihre Realisierung als Alltagspraxis der einzelnen Menschen und zeigt, welche Formen von Rassismus generiert und vorgeführt werden können. Eva Reichmann stellt fest: „Mit *Medea in Prag* schuf Zweig ein Stück, das alle sozialen, politischen und individuellen Mechanismen von Fremdenhass und Nationalismus aufzeigt.“¹⁹¹

¹⁸⁷ Dass das Drama auch 2017 über eine aktuelle politische Dimension verfügt, zeigt die Tatsache, dass der Oberste Gerichtshof der USA das von US-Präsident Donald Trump verhängte Einreiseverbot gegen Bürger aus sechs überwiegend islamischen Ländern (u.a. Libyen) genehmigt hat. Siehe: <https://www.tagesschau.de/eilmeldung/oberster-gerichtshof-einreiseverbot-101.html> (Letzter Abruf: 05.12.2017)

¹⁸⁸ Der Neffe von Stefan Zweig

¹⁸⁹ STEPHAN: *Medea*. S. 59.

¹⁹⁰ Ebd. S. 72.

¹⁹¹ REICHMANN, Eva: *Ein brisantes Stück über Fremdenfeindlichkeit und Nationalsozialismus. Zweigs Medea in Prag*. IN: REICHMANN, Eva (Hrsg.): *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. St. Ingbert: Röhrig, 1995. S. 295.

2. „Ich fürchte, man kann nicht Mensch sein in dem Meer von Steinen.“¹⁹²

Zweig aktualisierte den Medea-Mythos und inszenierte die Geschichte in der Tschechoslowakei, im Jahre 1948, also drei Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Statt Korinth befinden sich die Figuren in Prag, statt Jason und Medea heißen die Protagonisten Prokop und Leila.

Im ersten Akt des Dramas bekommt Bozena, Prokops Tante eine Nachricht von Prokop und wundert sich, warum er sich so mysteriös meldete und nicht direkt sie aufsuchte. Sie fand auch an seine Sprechart etwas auszusetzen: „Und so fremd hat er gesprochen. So förmlich! Ich begriff erst gar nicht, daß es unser Prokop war.“ (60) Nachdem der Leser erfährt, dass die Familie Moravan die einzige Familie ist, die er hat (Ebd.), wird gleich angedeutet, dass er auch von seiner Cousine Zdenka sehr vermisst wurde, die auf seine Heimkehr immer hoffte. „Und ebenso sicher bin ich, daß er unverändert zurückgekommen ist. Genauso, wie er uns vor neun Jahren verlassen hat.“ (61) Dass die frühere enge Beziehung zwischen Zdenka und Prokop kein Geheimnis vor den Eltern war, wird von der Frage Prokops Onkel, Klement sichtbar gemacht: „Noch immer? Ich habe gedacht, diese alten Dummheiten sind längst vergessen?“ (Ebd.) Er wird als eine strenge Vaterfigur dargestellt, die sich über Prokops Unpünktlichkeit beklagt: „Pünktlichkeit hat der junge Herr, wie ich sehe, noch nicht gelernt.“ (Ebd.) Er ist der Gerichtspräsident in Prag und war deswegen in der Lage, Nachforschungen nach Prokop zu machen. Als Machthaber im kommunistischen Regime war es ihm also möglich, nach Prokop zu spionieren, aber „[i]n keinem der besseren Hotels war er bekannt. Nur in einem obskuren Gasthof, irgendwo an der Peripherie der Stadt, war eine vier- oder fünfköpfige Familie, namens Foltyn, gemeldet.“ (Ebd.) Wie es sich später herausstellt, ist es tatsächlich die Familie von Prokop, die sich symbolisch *an der Peripherie der Stadt*, also am Rande der Gesellschaft befindet.

Nachdem Prokop ankommt, wendet er sich sofort an Zdenka und bewundert ihr unverändertes Aussehen: „Zdenka! Liebe! Ich darf doch? *Er küßt sie.* Laß dich ansehen! Ganz unverändert!“ (62) Sie behauptet das Gleiche von Prokop, jedoch mit einem kleinen Unterschied: „Du auch! Etwas gebräunt, sonst unverändert. Ich habe es immer gewußt.“ (Ebd.) Prokop bringt seine vorherige Angst vor dem Wiedersehen der Verwandten zur Sprache:

¹⁹² ZWEIG, Max: *Medea in Prag*. IN: REICHMANN, Eva (Hrsg.): *Max Zweig Dramen. Gesamte Werke 1*. Paderborn: Igel, 1997, S. 71. Die weiteren Zitate aus dem Drama werden mit Seitenangaben im Text markiert.

Ich habe mich oft gefragt, ob ich mich wohl fremd fühlen würde, wenn ich nach so langer Zeit wieder zu euch käme. Und nun ist es, als seien nicht neun Jahre vergangen, sondern neun Wochen! Im ersten Augenblick fühle ich mich bei euch wieder zu Hause! (Ebd.)

Klement macht es ihm zum Vorwurf, warum er sich nach seiner Befreiung nicht sofort bei ihnen gemeldet hatte. Darauf folgt die Darstellung Prokops Vorgeschichte. Er trat am Anfang des Krieges der Armee bei, „um für die Freiheit unserer Republik zu kämpfen.“ (64) Da seine Truppe zerschlagen wurde, trat er in die englische Armee bei. Er wurde in den „Orient“ geschickt und „machte den Feldzug in der libyschen Wüste mit.“ (Ebd.) Er wurde später gefangen und hingerichtet. Prokop hat die Hinrichtung jedoch überlebt, weil es die Deutschen im Rückzug eilig hatten und „sich nicht die Mühe festzustellen [nahmen], ob bei den Exekutierten der Tod eingetreten war. [...] Mir war ein Geschoß hart am Herzen vorbeigegangen.“ (Ebd.) Später fanden ihn „räubernde Beduinen, die das Schlachtfeld durchstreiften“ (Ebd.) und brachten ihn nach der Oase Kufra. „Dort wurde ich im Haus eines Scheichs gepflegt, bis ich genas.“ (Ebd.) Den Grund für die Rettung weiß er selber nicht, ob Mitleid oder die Hoffnung auf „ein hohes Lösegeld“ ihre Motivation war, blieb unklar. Auf Klements Frage, ob er dann jahrelang als Gefangener bei den „Wilden“ (65) lebte, gibt Prokop die folgende Antwort:

Ich lebte in voller Freiheit. Sie sind auch keine 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. (Ebd.)

Sowohl Klements Frage, als auch Prokops Antwort spiegeln die Überzeugung der Überlegenheit der eigenen Kultur. Sie beiden nehmen die Position der vermeintlich zivilisierten, reifen, westlichen Kultur ein und konstituieren die Menschen im Nahen Osten als orientalische Wilden und Primitiven. Edward Said greift in seinem Werk *Orientalism* (1978) das Diskurs-Konzept von Michel Foucault auf und argumentiert gegen die Dämonisierung der arabischen Welt.¹⁹³ Er vertritt die These, dass die dominanten Kulturen die Differenz zwischen Orient und Okzident produzierten und zwar durch ihre Repräsentation. Mit Foucaults Diskursanalyse zeigte er, wie der Orient durch „Orientexperten“ hergestellt wurde. Er betont diesbezüglich, dass der Orient nicht entdeckt,

¹⁹³ SAID, Edward: *Orientalismus*. übersetzt v. Hans Günther Holl, Frankfurt a. M.: Fischer, 2009. [Originalausgabe: SAID, Edward: *Orientalism*. New York, 1987.]

sondern *orientalisiert* wurde.¹⁹⁴ Der koloniale Diskurs wurde nämlich instrumentalisiert, um die koloniale Herrschaft auf und abzubauen. Es war also der koloniale Diskurs, der die kolonisierten Subjekte und Kolonisatoren gleichermaßen produzierte. Said kritisiert weiterhin, dass die orientalischen Sprachen, Geschichte und Kultur unter einem Hut, unter „Orientalistik“ analysiert und dadurch homogenisiert wurden.¹⁹⁵ Der Orient wurde nämlich als monolithisch, zeitlos, als anormal dargestellt, dagegen der Okzident als normal, reif und dynamisch. Der Orientalismus konstituiert somit die Menschen im Orient als das Gegenbild der Europäer als *ihre* Anderen. Genau dieses Phänomen, nämlich die Orientalisierung der Menschen aus Libyen wird im Drama von Zweig zur Erscheinung gebracht. Auf Prokops Darstellung der libyschen Kultur als Primitiven, die ungebrochenen Trieben und elementare Leidenschaften haben und die gleichzeitig als „kindliche Menschen“ im Gegensatz zu den „erwachsenen“ Europäer, reagiert Klement mit einer Frage, die die Überzeugung seiner vermeintlich zivilisierten Position andeutet: „Von Kultur unberührt: das meinst du ja wohl?“ (Ebd.) Prokop widerspricht dieser Vorstellung nicht, sogar bestätigt und generiert die konstituierte Dichotomie weiter:

Ich habe, wie ihr vielleicht noch weißt, die Zivilisation nie geliebt und immer von einem urtümlicheren, naturnäheren Leben geträumt. Dort rollt das Leben, seit Jahrtausenden unverwandelt, in sich gleichbleibendem Rhythmus ab. Es hat noch den Duft und Reiz der Frühe. Es ist von Geheimnis und heiligen Riten erfüllt. Ich habe dort die Menschenart und die Lebensform gefunden, nach der ich mich stets gesehnt hatte. (Ebd.)

Prokop konstituiert hier den Orient als naturnah und zeitlos, auch wenn diese Eigenschaften ihm als positiv erscheinen. Klement greift zu Stereotypen, in dem er fragt: „Ja, was hast du all die Zeit getrieben? Du bist doch nicht nur wie diese Orientalen im Gewölbe eines Cafés gesessen und hast die Wasserpfeife geraucht?“ (Ebd.) Stuart Hall bezeichnet die Stereotypisierung als eine Praxis der binären Aufspaltung der Welt: „Der eigenen, westlichen, rationalen, zivilisierten, intelligenten, herrschenden weißen Identität steht das Andere als fremde, nicht-westliche („the rest“), emotionale, barbarische, primitive, unterworfenen schwarzen Identität gegenüber.“¹⁹⁶ Er betont ferner, dass die Stereotypisierung auf der Festschreibung des Anderen auf bestimmte Eigenschaften und eine Naturalisierung basiere. Hier werden immer die einfachen und anschaulichen Eigenschaften einer Person betont, die

¹⁹⁴ Ebd. 12.

¹⁹⁵ Ebd. 14.

¹⁹⁶ HALL, Stuart: *Rassismus als ideologischer Diskurs*. IN: *Das Argument* 178. Hamburg: Argument-Verlag, 1989. (913-921.) Hier: 919.

dann auf diese Eigenschaften reduziert wird. Wie Hall feststellt, schreibe dann dieses Reduzieren die Differenzen fest.¹⁹⁷

Über Prokops Antwort wundert sich dann die ganze Familie: er leistete nämlich physische Arbeit, mit der er sich vollkommen glücklich fühlte. Zdenkas Frage deutet auch die Überzeugung Prokops Überlegenheit im Vergleich zu den „Primitiven“ an, indem sie bewundert fragt: „Du, ein geistiger Mensch? Wie ist das möglich?“ (Ebd.) Prokops Antwort vertieft die konstituierte Differenz zwischen Ost und West und erscheint gewissermaßen auch als rassistisch, weil er die kognitive Fähigkeit der Menschen im Orient im Vergleich zu der westlichen Intelligenz als begrenzt empfindet: „Die Menschen dort haben Ehrfrucht vor dem Geist, auch wenn sie ihn vielleicht nicht begreifen.“ (Ebd.) Es reichte Prokop, einem „geistigen“ Menschen, jedoch nicht allein eine physische Arbeit zu leisten, es gelang ihm nämlich auch „die Überreste einer längst versunkenen Kultur zu entdecken“ und verfasste sogar ein Werk „über die Geschichte der libyschen Wüstenstämme, die die Urgeschichte der Menschheit widerspiegelt.“ (Ebd.) Hier tritt Saids These in Erscheinung, in der er die Vorstellung der westlichen Kultur kritisiert, laut der der Orient durch Orientalisten „entdeckt“ wurde.¹⁹⁸ Es wird durch Prokop ein Wissen produziert, welches bestimmte Eigenschaften den Menschen im Nahen Osten zu- und festschreibt und sie homogenisiert. So nimmt Prokop an der Produktion des Diskurses teil, in dem er das Wissen gleichzeitig selektiert, organisiert und kanalisiert. Auf diesem Weg *orientalisiert* Prokop selber den Orient.¹⁹⁹

Welche Rolle der Diskurs in der Produktion des Wissens spielt, wird in Klements Äußerung veranschaulicht: „Einst verstehe ich nicht. Ich habe doch oft gelesen, daß solche Primitive alle Fremden hassen.“ (Ebd.) Klements Angst ist demzufolge dank des Diskurses über den Orient *vorkodiert*, was das Resultat hat, dass er bereits Angst vor Leila hat, bevor er mit ihr überhaupt trifft. Klement operiert also mit Vorurteilen, welche dann das Gefühl der Angst

¹⁹⁷ HALL, Stuart: *Das Spektakel der „Anderen“* IN: HALL, Stuart: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften Band 4*. Hamburg: Argument-Verlag, 2004. S. 128.

¹⁹⁸ SAID: *Orientalismus*. S. 19.

¹⁹⁹ Da Prokop hier auch als ein Ethnologe dargestellt wird, kann parallel dazu die Kritik von Vincent Crapanzo an die Arbeit der Ethnologen eine Erwähnung finden, die er sich bezüglich Clifford Geertz' *Deep Play* äußert, laut der die Beziehung der Ethnologen zur untersuchenden Gruppe asymmetrisch ist, weil er derjenige ist, der beobachtet, interpretiert und dann feststellt, welcher gesellschaftlicher Akt was bedeutet und wie es verstanden werden soll. Das ist nämlich eine „Art asymmetrischer Wir-Beziehung, in welcher der Anthropologe hinter und über dem Einheimischen steht, verborgen, aber an der Spitze der Hierarchie des Verstehens.“ CRAPANZANO, Vincent.: *Das Dilemma des Hermes. Die verschleierte Unterwanderung der ethnographischen Beschreibung*. IN: BACHMANN-MEDICH, Doris (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M.: UTB/BRO, 1996. (161-193) Hier: S. 186.

verursachen. Seine Angst ist ein Produkt des Diskurses, welcher bezüglich des Orients produziert wurde.

Prokop teilt der Familie Moravan mit, dass er „einer der ihnen“ wurde. „Ich habe Lippenbekenntnissen nie großen Wert beigelegt. Ich habe den Islam angenommen.“ (Ebd.) Diese Tat erscheint für Klement jedoch als ein Verrat des eigenen Vaterlandes: „Du hast dich also von deinem Vaterland losgesagt?“ (Ebd.) Hier wird es deutlich, dass er das Christentum als einen wesentlichen Bestandteil des eigenen Vaterlandes anschaut, ohne das man kein echter Bürger sein kann. Zdenka interpretiert Prokops Tat auch als Beweis dafür, dass er sie vergas, sieht in seiner Heimkehr jedoch den Beweis für seine Treue an das Vaterland und für seine Anhänglichkeit an sie. Prokop erklärt den Grund für seine Heimkehr folgendermaßen:

Eine Karawane, die nach der Nordküste gezogen war, brachte eines Tages ein Grammophon und einen Stapel Schallplatten nach der Oase. Unter den Platten war die „Moldau“ von Smetana. Da wurde alles in mir wieder lebendig: unser weites, welliges böhmisches Land. Die langgestreckten, von blühenden Pflaumen- und Kirschbäumen umsäumten Dorfzeilen. Die Kirschweihen mit den farbigen Trachtentänzen und der gellenden Blechmusik. Die umbuschten Flußläufe, die Hochwälder und blauen Hügelzüge. Die steinerne Krone des Hradschin über dem königlichen Prag. [...] Es war wie der unwiderstehliche Anruf der Heimat. [...] Ich verfiel in eine unüberwindliche Melancholie. Schließlich wandte ich mich an unsern Konsul in Alexandrien [...] Nach vielem Hin und Her sandte er mir eine Einreisegenehmigung. (66)

Musik, Landschaft, Prag galten als Motivationskraft für seine Heimkehr. All diese Phänomene bilden ihm eine Einheit, welche er sich unter Heimat vorstellt. Klement erzählt Prokop, dass auch sie vieles durchmachten und viel gelitten haben:

Wir wurden zwar nicht exekutiert, aber wir standen jede Stunde unter der Drohung der Exekution. Zdenka war ein aktives Mitglied unserer Untergrundbewegung. Jetzt leitet sie die soziale Fürsorge in drei Stadtbezirken. Ich gehörte einem unserer geheimen Revolutionskomitees an. Nach der Befreiung wurde ich zum Präsident der Prager Landesgerichtes ernannt.

Als er sich bei Prokop nach seiner Unterkunft erkundigt, teilt Prokop der Familie mit, dass er Leila zur Frau nahm und von ihr zwei Kinder hat. Die Familie Moravan ist außer sich, sie können es kaum glauben: „Du machst dich wohl über uns lustig! Wie, du hast eine Negerin geheiratet?“ (68); „Und du hast es nicht für unter deiner Würde gehalten, eine ungebildete Fellachin zu heiraten?“ (Ebd.) In diesen Äußerungen tritt die rassistische Einstellung der Familie in Erscheinung. Menschen aus dem Nahen Osten sind „Neger“, die ungebildet sein

müssen und die für einen westlichen, zivilisierten, geistigen Menschen nicht würdig sein können. Prokop erklärt ihnen, dass „die Senussi, die die Oase bewohnen, sind dunkelhäutig, aber keine Neger. Sie sind Berber; Stammverwandte oder sogar Abkömmlinge der alten Ägypter.“ (Ebd.) Er beschreibt Leila weiterhin als eine intelligente Frau, die aus einer hochwürdigen Familie stammt, die jedoch „den Sitten und Bräuchen ihrer Heimat noch tief verfallen“ (Ebd.) sei:

Ihre Mamasprache ist arabisch. Sie hat aber perfekt tschechisch gelernt. Auch englisch. Sie ist von hoher Intelligenz. Und sie besitzt die Gabe einer seltenen Intuition, die uns in der Zivilisation abhandengekommen ist. (Ebd.)

Leila ist also „intuitiv“, welche Eigenschaft als eine euphemistische Beschreibung für „naturnah“ und „primitiv“ steht. Hall bezeichnet als Phantasie des weißen Mannes, dass „die primitiven Schwarzen noch eine Beziehung zur Natur, zu den Instinkten, zu den Gefühlen haben, die man verdrängt und unterdrückt hat.“²⁰⁰ Leila, als eine nicht-europäische *Frau* ist also doppelt prädestiniert, Opfer der Differenzzuschreibungen zu werden. Prokop erzählt der Familie Moravan, dass es Leila war, die ihn, als er verletzt war, gepflegt hatte, und dass er ihr alles zu verdanken hat. Dass sie seiner Meinung nach jedoch nicht so zivilisiert ist, wie die Tschechen, zeigt seine folgende Äußerung: „Sie kennt nicht die Tünche unserer Höflichkeit. Sie weiß nichts von Verstellung und spricht offen aus, was sie denkt und fühlt.“ (69) Dass das Wort „zivilisiert“ für Prokop nicht unbedingt über einen positiven Inhalt verfügt, sogar eher das Gegenteil, also die Fähigkeit, Gedanken und Gefühle zu verstellen, bedeutet noch nicht, dass Leilas Differenz weniger betont wäre: ganz im Gegenteil, ihr Anderssein wird ihr, bereits bevor sie auftritt zu- und festgeschrieben, ohne also die Möglichkeit, ihr vorurteilslos zu begegnen. Ihre Eigenschaft, immer offen auszusprechen, was sie denkt und fühlt, wird als etwas positiv Unzivilisiertes im Gegensatz zur zivilisierten Verstellung dargestellt, als ob diese Art von Ehrlichkeit, wo es eigentlich unbeachtet bleibt, wie die Information bei dem Anderen ankommt, etwas Vorbildliches wäre. Hier wird ihre Art von Ehrlichkeit zwar als eine positive Eigenschaft dargestellt, trotzdem bleibt sie als Zeichen für die Differenz zwischen der westlichen und östlichen Kultur. Dass diese Vorurteile bei jedem Familienmitglied vorzufinden sind, zeigt Bozenas Reaktion auf die erfahrenen Informationen: „Das hätte ich nie von Prokop erwartet! Uns ein schwarzes Weib herzuschleppen! [...] Nein, daß er uns das antun konnte! Und ich war immer so stolz auf ihn“ (Ebd.). Sie hat sich in Prokop wegen

²⁰⁰

HALL: *Rassismus als ideologischer Diskurs*. S. 16.

seiner Heirat mit einem „schwarzen Weib“ enttäuscht und hat bereits negative Gefühle gegenüber Leila, bevor sie überhaupt auftritt.

Nachdem auch Leila erscheint, wirkt ihr Aufsehen und Verhalten der Familie sehr fremd:

Sie ist ganz schwarz gekleidet, bis auf eine breite, dunkelrote Seidenschärpe um die Hüften. Über ihr Gesicht fällt ein sehr dichter schwarzer Schleier, der sie völlig verhüllt. An beiden Armringe übereinander und in den Ohren große, lang herabfallende Ohringe. Sowie eintritt, kniet sie sofort an der Schwelle nieder. (Ebd.)

Wie Prokop später beschreibt, bittet Leila „in ihrer Heimat der Fremde um gastliche Aufnahme“ (Ebd.) und wartet darauf, dass sie in einer ritualisierten Form in die Familie aufgenommen wird. Da die Familie Moravan dieses Ritual nicht kennt und sich zunächst auch weigert, das zu machen, empfindet es Leila als Verwerfung ihrer Persönlichkeit. Prokop erinnert sie zwar daran, dass in Prag andere Sitten herrschen, trotzdem beharrt sie sich auf ihre eigene Tradition. Zdenka ist die erste, die in dieser Situation ihre eigene Position aufgeben kann und sich bei Leila entschuldigt: „Entschuldigen Sie, dass Ihre Sitten uns unbekannt sind! Ich will Ihnen gerne eine Schwester sein.“ (70) Schließlich lässt auch Klement nach und „berührt mit der rechten Hand ihren Kopf und hebt sie mit der Linken auf“ (Ebd.), damit Leila auch ihrer Sitten nach aufgenommen wird. Doch sofort fügt er bezüglich des Geschenks, welches Leila ihm gibt (einen edelsteingeschmückten Dolch), hinzu: „Wissen Sie, in zivilisierten Ländern laufen die Männer nicht mit Dolchen und Gürtel herum.“ (Ebd.) Er weist also darauf hin, dass Leila nicht aus einem zivilisierten Land kommt und damit konstituiert und betont die vermeintliche Differenz zwischen ihnen. Als er danach fragt, ob sie ihren Schleier, welcher ihn offenbar stört, heben würde, grenzt sich Leila von ihm ab, indem sie sagt: „Man darf sich nicht vor einem fremden Mann enthüllen!“ (Ebd.) Sie bringt damit zur Sprache, dass auch Klement und die Familie Moravan für sie Fremde sind. Das Gleiche geschieht, als Klement sich nach den Eltern von Leila erkundigt, sie antwortet nämlich: „dort drüben spricht man nicht über seine Eltern mit Fremden“ (ebd.). Klement ist zuerst verblüfft („Vor einem Fremden! Ich soll Ihnen aber doch wie ein Vater sein!“ (Ebd.)), dann fängt an, Leila zu provozieren: „Merkwürdige Sitten! Man schämt sich seiner Eltern?“ (Ebd.) Leilas Reaktion ist besonders merkwürdig, da sie zwar nichts über ihre Eltern erzählen wollte, löst die Provokation jedoch ihren Ärger aus und antwortet beleidigt. Klement sucht weitere Themen, die mit Leila besprochen werden könnten und fragt nach ihrer Meinung von seiner Heimat: „Wie gefällt es Ihnen bei uns? Großartig wie?“ (Ebd.) Es wird also auch für Leila klar, dass Klement, sein Heimatsland mag und stolz darauf ist. Sie antwortet jedoch mit der

früher erwähnten „Ehrlichkeit“, die von Prokop als etwas Positives dargestellt wird, die aber die Gefühle der anderen Menschen außer Acht lässt, mit dem Argument, dass eine milderte Beschreibung der eigenen „Wahrheit“, bereits als Verstellung gelten würde:

Kein Himmel über uns. Keine Erde unter uns. Keine Sonne, keine Sterne im Himmel. Es ist trüb und grau. Nur Dunst, Rauch und Nebel. [...] Es braust und dröhnt bei Tag und Nacht. Keine Stille; kein Frieden. Ich fürchte, man kann nicht Mensch sein in dem Meer von Steinen. (71)

Leila drückt also nicht nur ihre widerwärtige Gefühle für die Heimat Klements aus, sondern wertet auch die Menschen ab, die dort leben. Das ist somit eine ganz klare und eindeutige Beleidigung der Familie Moravan. Klement ist außer sich: er fragt Leila, warum sie überhaupt nach Prag kam, worauf Leila die folgende Antwort gibt: „Mein Herr sehnt sich. Mein Herr war unglücklich. Er sollte nicht unglücklich sein.“ (Ebd.) Hier wird zum Ausdruck gebracht, dass für Leila das Glück ihres Mannes wichtiger ist, als ihr eigenes und das Wort „Herr“ weist auf eine hierarchische Beziehung zwischen ihnen hin, wo Prokop das Sagen hat und Leila ihm gehorcht. Klement erwidert die Beleidigung und weist auf die vermeintliche Hässlichkeit von Leila hin, weil der Schleier bestimmt dazu dient, „um uns ihren Anblick zu ersparen!“ (Ebd.) Diese Provokation trifft wieder das Ziel, weil sie in Leila erneut den Ärger auslöst und obwohl sie es sagte, dass man sich „vor einem fremden Mann“ nicht enthüllen darf, schlägt ihren Schleier zurück. Dass nicht nur die Figuren, sondern auch Zweig selber mit Stereotypen operiert, zeigt die äußere Beschreibung Leilas: *„Sie ist eine Schönheit von dunklem orientalischem Typus. Ihr Gesicht wird von ihren großen schwarzen Augen beherrscht, die in der Ruhe tief melancholisch, in der Erregung heftig flammend sind.“* (Ebd.) Zweig orientalisiert Leila also selber, indem er ihre Schönheit als einen „orientalischen Typus“ beschreibt und die Flammen in ihren Augen auf ihren leidenschaftlichen Charakter hindeuten, die für „naturnahe“ Menschen typisch ist. Ihre Schönheit überwältigt Klement, der sich dann an Prokop wendet und beginnt mit ihm, die neue, aktuelle, politische Lage des Landes und die Situation von Prokop zu besprechen. Er verwendet eine verschleiende Sprache, indem er sagt, dass „alle Vermögen [...] nach unserer Revolution sichergestellt [wurden].“ (72) Die „Sicherstellung des Vermögens“ interpretiert Prokop als „Konfiszierung“. Nachdem Prokop sagt, dass er seine Stelle an der Hochschule wieder bekommen will, weil man ihm „schuldig“ (Ebd.) ist, deutet Klement darauf hin, dass es fraglich ist, ob das, was er bisher lehrte, noch lernenswert ist und ob er vorher selber nicht umlernen sollte. Prokop sieht plötzlich ein, dass seine Lage sehr schwierig ist, hofft jedoch auf die Hilfe seines Onkels. Klements Antwort ist

jedoch nicht mehr die eines Verwandten, sondern spricht vielmehr aus seiner Position als Gerichtspräsident:

Ja, mein Arm reicht weit. Aber bilde dir nicht ein, daß ich mich so nach Belieben rühren kann. In meiner Stellung hat man Neider und Feinde. Man muß nach hundert Seiten Umschau halten und vorsichtig Schritt vor Schritt setzen. Sonst liegt man plötzlich selbst in der Grube – [...] Nur vergiß nicht: du hast dich lang von der Republik absentiert. Du hast dich an der Revolution nicht beteiligt und eine Landfremde geheiratet. Das macht dich vielleicht verdächtigt. Ich muß zuerst an meine eigene Familie denken. (73)

An dieser Stelle wird Leila zum ersten Mal als „Landfremde“ bezeichnet, welche negative Assoziationen hervorruft: Es suggeriert nämlich die Aussage, dass Menschen, die keine Einheimischen sind, Gefahr für das Land und seine Bürger bedeutet. Diese Assoziationen rufen Ängste hervor und dienen als Begründung für bestimmte Abwehrreaktionen: Leila erkennt diese Art Abwehrreaktion und interpretiert als die Möglichkeit für ihren gesellschaftlichen Ausschluss: „Wir sind ausgetrieben.“ (74) Nachdem Prokop Klement darum bittet, ihnen zu helfen, bricht Leila plötzlich aus und sagt: „Erniedrige dich nicht, ihn zu bitten! Er hat ein eisernes Herz! [...] Ich meine, was ich sage. Ihm baumelt statt des pochenden Herzens ein Stück Eisen in der Brust!“ (74) Auf ihre Bezeichnung als Landfremde, auf eine Beleidigung also reagiert sie ähnlich mit einer weiteren Beleidigung und sieht im Verhalten von Klement die Bestätigung für ihren früher erwähnten Verdacht, laut dem man kein Mensch in dem Meer von Steinen sein kann (71). Diese Behauptung kann einerseits als eine Kritik der europäischen Kultur verstanden werden, andererseits da die Familie Moravan ihre Formulierung als Beleidigung erlebt, hilft sie nicht, um einen guten Kontakt mit ihnen aufzubauen. Sie fordert Prokop auf, sich nicht durch die Bitte zu erniedrigen und wegzugehen: „Was zögerst du noch in diesem Haus? Wir sind ausgetrieben. Ausgetriebene ziehen ihres Wegs!“ (74) Die Andeutung an die oben erwähnte hierarchische Beziehung zwischen Leila und Prokop wird durch diese Aufforderung in Frage gestellt: Leila ist hier nämlich diejenige, die einen Befehl Prokop erteilt. Dass es ihr eine untergeordnete Position in ihrer Beziehung zugeteilt wird, kann demzufolge nicht festgestellt werden.

In Leilas Ausbruch sieht die Familie Moravan die Bestätigung ihrer Stereotypen und Vorurteile: Nachdem Prokop und Leila das Haus verlassen, bezeichnet Klement sie als „[e]ine Barbarin! Ein barbarisches Wüstenweib! (ebd.), als „Nomadin aus der Sahara“ (75) und als „Afrikanerin“ (ebd.), ähnlicher Weise bezeichnet Bozena sie als „[e]ine Wilde!“ und findet es unfassbar, dass Prokop „von dieser schrecklichen Wilden“ zwei Kinder hat (ebd.). Allein

Zdenka beschreibt sie als „fremd und sonderbar, aber nicht schrecklich“ (ebd.) und will den Kontakt mit Prokop auf keinen Fall verlieren und entscheidet sich, ihm zu helfen: „Ich werde alles, was in meiner Macht steht, für ihn tun, um ihn vor Not zu bewahren.“ (Ebd.)

3. „Es sind kleine Wilde. Wir müssen sie humanisieren.“

Der zweite Akt beginnt eine Woche später im Gasthof Svatopluk, wo die Familie Foltyn unter armen Bedingungen wohnt. Hier werden die zwei Kinder (Omar sechs, Amin vier Jahre alt) und Farida dargestellt, die die Amme der Kinder und „ähnlich gekleidet“ (76) wie Leila ist. Der kleinere Bruder hält die Autobusse für wilde Tiere und hat Angst vor ihnen: „die hatten Menschen in ihrem Bauch. Die Tiere brüllten und rannten gegen mich“ (Ebd.). Der Ältere beschwerte sich bei seiner Mutter darum, dass die Prager Buben sie Juden schimpften. „Dann rufen sie noch ein Wort, das ich nicht verstehe. Was sind das: Zigeuner?“ (Ebd.) Wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt wurde, funktionieren körperliche Merkmale in rassistischen Diskursen als Bedeutungsträger, die als Zeichen innerhalb eines Diskurses der Differenz fungieren.²⁰¹ Die dunklere Hautfarbe der Kinder fungiert für die Prager Buben als Bedeutungsträger, denen sie die Charakteristika wie „primitiv“ und „barbarisch“ zuschreiben. Da sich die Juden und die Zigeuner für sie unter demselben Klassifikationssystem befinden, verschmelzen sie in ihren Augen zu einer Einheit.

Farida ist eine Figur, die mit einem ähnlichen Klassifikationssystem operiert, nun in die andere Richtung: Sie hat auch Vorurteile, eine Art vorkodierte Angst vor den Tschechen und glaubt an die Überlegenheit der eigenen Kultur: „Alle wollen hier nur Böses.“; „Was ist das für ein Volk! Sie sprechen nicht einmal eine menschliche Sprache. Die Hunde bei uns verstehen unsere Sprache besser als sie!“ (77) Sie bringt auch den Kindern diese Weltanschauung bei, die sich deshalb „nach Hause“ wünschen und denken, dass die Tschechen „ein böses und feiges Volk“ (ebd.) sind. Im Gegensatz zur vorigen Szene, wo Leila noch unfähig schien, die Meinungsunterschiede zu akzeptieren, in dem Sinne, dass sie die Familie Moravan mit ihren „ehrlichen“ Äußerungen mehrmals beleidigt hatte, scheint sie hier im Gegensatz zu Farida bereits fähig zu sein, die Perspektive der Tschechen einzunehmen und dadurch es zu versuchen, sie zu verstehen: Sie antwortet Farida, dass die Tschechen das Gleiche von ihnen sagen und betont den Kindern, dass es auch „gute Tschechen und böse Tschechen [gibt]. Es gibt auch gute und böse Senussi.“ (Ebd.) Sie relativiert also ihren

²⁰¹ Siehe Kap. IV. S. 61.

eigenen Standpunkt und versucht, statt die konstituierten Differenzen festzuschreiben, diese eher abzubauen.

Darauf folgt Zweigs Staatskritik, indem er auf das unmenschliche Werksystem eines bürokratischen Staates die Aufmerksamkeit lenkt. Prokop kommt erschöpft und enttäuscht nach Hause und beschwert sich darum, dass er wieder von Amt zu Amt geschickt wurde. Er schildert die Situation Leila, durch deren Rolle als Außenseiterin Zweig die Möglichkeit hat, die einfachste, scheinbar naive Frage zu stellen, damit die elementaren Kernprobleme des Staatsmechanismus betont werden können:

Ich brauche ein Papier, auf welchem mir die Staatsbürgerschaft bescheinigt wird. Dazu brauche ich wieder ein Loyalitätszeugnis. Ein amtliches Zeugnis nämlich darüber, daß ich mich seit der Okkupierung loyal gegen den Staat verhalten habe. Und das bekomme ich wieder nicht ohne Militärzeugnis. (78)

Für Leila wirkt diese Art von Staatssystem sehr fremd und versteht auch nicht, warum die Menschen den „Papieren“ so vielen Wert erteilen:

Was für eine sonderbare Welt ihr hier habt! Ihr braucht Papier, um Brot zu kaufen, um ein Hemd zu kaufen, um ein Zimmer zu bekommen. Ohne Papier könnt ihr euch nicht nähren, nicht wohnen, nicht arbeiten. Ihr lebt durch das Papier. Ich fürchte, das Papier kann auch vernichten. (Ebd.)

Die Erwähnung der Vernichtung der Menschen durch Papieren, also durch bestimmte Staatsmechanismen deutet die spätere Katastrophe bereits an. Prokop fühlt sich in dem Land, welches er für seine Heimat hält, orientierungslos und behauptet, dass es vorher, also noch vor dem er sein Land verließ, alles anders war. Leila kennt sich in Prag *noch nicht* aus, Prokop hingegen *nicht mehr*. Diesbezüglich erwähnt Waldenfels, dass „[w]ährend der Auswanderer oder Vertriebene in eine fremde Heimwelt gerät, in der er sich *noch nicht* auskennt, gerät der Heimkehrer in seine eigene, inzwischen fremd gewordene Heimwelt, in der er sich *nicht mehr* auskennt.“²⁰² Nachdem Leila den Begriff des Staates definitionsmäßig Prokop vorstellt, wie er es ihr vorher beibrachte, nämlich dass „der Staat die Gesamtheit aller Bürger ist, die durch ihre Vertreter für den Schutz und das Wohl der Einzelnen sorgt“ (79), sagt Prokop, dass es auch so sein sollte.

So war es früher bei uns. Nun sind einige Staaten selbständige, ungeheuerliche Wesen geworden, die ihre Allmacht für ihre selbstsüchtigen, geheimnisvollen Zwecke benutzen,

²⁰² WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 40.

rücksichtslos gegen das Wohl und Weh des Einzelnen. [...] Jetzt scheint's, wir selbst sind so ein Staat geworden. (Ebd.)

Hier tritt Prokop also noch sehr staatskritisch auf und betont den unmenschlichen Charakter der Behörden und Ämter. Er erwähnt jedoch auch, dass die Menschen mit ihm sehr freundlich sind, bis sie es hören, dass er „neun Jahre in der Fremde lebte und erst jetzt, verspätet, drei Jahre nach Kriegsende, zurückgekehrt“ hat, bzw. wie es Leila sagt: „bis sie hören, daß du mich geheiratet hast. Eine Landfremde, wie's dein Onkel nannte.“ (Ebd.) Sie fragt sofort danach, wer die Zigeuner sind. Prokop gibt ihr die folgende Antwort:

Die Zigeuner? [...] Sie sind die Überreste eines alten, verschollenen Volks, die als Nomaden von Ortschaft zu Ortschaft streifen. [...] Man meidet jede Berührung mit ihnen. Sie müssen in ihren Planwagen und Zelten außerhalb der bewohnten Orte nächtigen. Sie sind aus der menschlichen Gemeinschaft ausgeschlossen. Darum sind sie gezwungen, als Diebe und Gauner ihr Leben zu fristen. (80)

Hall vertritt die These, dass der Rassismus nicht auf natürlichen, biologischen Fakten beruht und dieser als eine soziale Praxis zur Erscheinung kommt, „bei der körperliche Merkmale zur Klassifizierung bestimmter Bevölkerungsgruppen benutzt werden.“²⁰³ Er hebt diesbezüglich hervor, dass es Menschen aufgrund bestimmter phänotypischen Merkmale weitere Eigenschaften zugeschrieben werden. Er stellt weiterhin fest, dass es sich um rassistische Praxen handelt, wenn „dieses Klassifikationssystem dazu dient, soziale, politische und ökonomische Praxen zu begründen, die bestimmte Gruppen vom Zugang zu materiellen oder symbolischen Ressourcen ausschließen“²⁰⁴. Die Ausschließung der Zigeuner aus der Gesellschaft, die Identifizierung der Kinder mit ihnen von den Prager Buben, bzw. die Hinderung Prokops Wiederaufnahme in die tschechische Gesellschaft, weil er eine „Landfremde“ heiratete, können somit als rassistische Praxen bezeichnet werden.

In dieser Situation schlägt zwar Leila die Idee der Rückkehr vor, doch Prokop erläutert ihr, dass sie auch dazu einen Pass brauchten. Darauf folgt der Besuch Zdenkas, die ihnen ihre Hilfe anbietet. Sie betont aber, dass es nicht um eine Art private Hilfsleistung geht, sondern dass sie in Ausübung ihres Berufs kommt, weil die Bedürftigen in dem Stadtteil, wo sie sind, unter ihrer Obhut stehen. Leila und Prokop gehören also zu ihren sog. Schützlingen. Prokop fragt ironisch, ob sie die Vergangenheit auslöschen und es ungeschehen machen kann, dass er „neun Jahre in der Fremde lebte und an euren Partisanenkämpfen und eurer Revolution nicht

²⁰³ HALL: *Rassismus als ideologischer Diskurs*. S. 7.

²⁰⁴ Ebd.

teilnahm?“ (81-82). Damit suggeriert er jedoch die Aussage, dass er es bereits bereut, soviel Zeit nicht in der Tschechoslowakei verbracht zu haben. Er nimmt keine soziale Hilfsleistung an, weil er es viel zu demütigend hält. „Ich will kein Almosen! Ich will mein Recht!“ (82) Dann wendet sich Zdenka an Leila und fragt, ob sie ihr irgendwie helfen könnte. Leila drückt ohne Überlegen ihren Wunsch aus: „Man meidet mich wie eine Zigeunerin! Was soll ich tun, um eine Tschechin zu werden?“ (Ebd.) Zdenka beginnt als erstes mit ihrem Aussehen und schlägt ihr vor, sich nicht auffällige Kleidungen anzuziehen und zweitens: „Verhalten Sie sich so, dass man in Ihnen nicht sofort eine Fremde erkennt!“ (Ebd.) Die Rückfrage Leilas „Ist das ein Verbrechen, eine Fremde zu sein?“ (Ebd.) deutet darauf hin, dass sie nicht ihre Fremdheit verlieren möchte, dass sie also ihre Senussi-Identität behalten möchte. Sie möchte sich also integrieren, statt assimilieren, wo die Assimilation soviel bedeutet, ihre bisherige Identität aufzugeben und eine neue, ausschließlich tschechische Identität aufzunehmen. Zdenka erklärt den Fremdenhass der Tschechen damit, dass dieses Volk „Jahrhunderte lang unter der Fremdherrschaft gelitten [hat]. Das hat es gegen alles Fremde mißtraurisch und auch ungerecht gemacht. [...] Sprechen Sie daher nur Tschechisch.“ (Ebd.) Leila weigerte sich, das zu akzeptieren, besonders die Ablegung ihrer Kleidung fällt ihr schwer: „Das nicht! Es ist eine Schmach, seine Herkunft zu verleugnen!“ (83) Sie empfindet die ihr empfohlene Anpassung an die tschechischen „Normen“ als Verleugnung, als Verrat ihrer bisherigen Identität. Zdenka versucht sie mit dem folgenden Argument zu beruhigen: „Du bleibst immer, was du im Innersten bist, welches Kleid du auch anhast!“ (Ebd.) Und drittens empfiehlt Zdenka ihr, nicht gleich auszusprechen, was sie denkt und empfindet, weil die ersten Eindrücke ihrer Meinung nach trügerisch sein können. Leila wehrt sich stark dagegen „Sie trügen nie!“. Zdenka erwähnt das Beispiel ihres Vaters und bittet sie, sich bei ihm zu bedauern. Nachdem Leila sagt, dass sie nicht fähig ist, zu lügen, versucht Zdenka sie mit Prokop zu überzeugen: „Tu es um Prokops willen! Mein Vater wird ihm helfen, die Papiere [...] zu bekommen.“ (Ebd.) Zweig glorifiziert also wiederum Leilas Ehrlichkeit, die „die Tünche der tschechischen Höflichkeit“ nicht kennt und die nichts von „Verstellung“ weiß. Damit schreibt er jedoch ihre Differenz nur fest, weil er sie so darstellt, als ob es die natürliche Eigenschaft eines weniger zivilisierten Menschen wäre. Hier kann es auf die Figuration des *edlen Wilden* hingewiesen werden, welche seit der Aufklärung zur Zivilisationskritik herangezogen wird, von Rousseau bis Lévi-Strass.²⁰⁵

²⁰⁵ Vgl.: HUTH, Lutz: *Repräsentative Personen*. IN: HUTH, Lutz; KRZEMINSKI, Michail (Hrsg.): *Repräsentation in Politik, Medien und Gesellschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann,

Danach schlägt Zdenka noch vor, die Kinder in ein Heim unterzubringen. Ihre Argumente sind die Folgenden:

Die Kinder werden es dort, unter anderen Kindern, besser haben als hier in der Enge, bei sorgenbedrückten Eltern. [...] Sie werden von jetzt an bei uns leben müssen. Je eher sie sich an unsere Sitten gewöhnen, desto günstiger für sie. Ich habe sie auf der Straße beobachtet: es sind kleine Wilde. Wir müssen sie humanisieren. (84)

Sie betont also einerseits die schreckliche Lebenssituation der Eltern und andererseits die größere Chance für eine gelungene Assimilation unter anderen Kindern. Sie meint, dass es wichtig ist, weil sie sich wie Wilde, also inhuman verhalten. Leila will sie nicht geben und betont, dass die Kinder ihr gehören und dass sie nicht schlecht erzogen sind: „unsere Sitten sind nicht schlimm.“ (Ebd.) Hall betont, dass der genetische Rassismus in der nachkolonialen Periode nicht mehr so häufig aufzufinden ist, üblich sei eher der *kulturelle* Rassismus.²⁰⁶ Hier werden Menschen weniger aufgrund Eigenschaften aus der Gesellschaft ausgeschlossen, die mit ihrer Genetik erklärt werden, sondern vielmehr wird ihr Ausschluss mit kulturellen Unterschieden, mit konstituierten Differenzen begründet und die eigene kulturelle Überlegenheit im Gegensatz zu anderen betont. Wie Hall es weiterhin hervorhebt, werden Geschichte, Kultur und „Rasse“ benutzt, um ein System der Differenz zu konstruieren.²⁰⁷ Im Fall von kulturellen Rassismus spielen die eigentlich konstituierten aber für essentiell gehaltenen Differenzen ab dem Punkt eine wesentliche Rolle, als sich die „weniger zivilisierten Menschen“ in eine „zivilisierte Kultur“ aufgenommen werden möchten. Diesbezüglich betont Hall:

Dort, wo wir hingehören, sind wir durchaus akzeptabel. Aber wenn wir die eingeborene Bevölkerung so durchmischen, dann spielen die Unterschiede in der Sprache, Hautfarbe, den Gewohnheiten, der Religion, der Familie, den Verhaltensweisen, den Wertsystemen doch eine große Rolle.²⁰⁸

Genau das kommt in Zdenkas Äußerung zutage, indem sie sagt: „Eure Sitten sind gut bei euch, aber weniger gut bei uns.“ (Ebd.) Leila lässt, auch wenn nur zögernd, aber langsam zu, dass Zdenka die Kinder mitbringt, weil auch Prokop dazu neigt, die Kinder loszulassen und weil Zdenka später mit einer emotionellen Erpressung argumentiert: „Weil du sie liebst, wirst nichts anderes wollen als ihr Wohl. Auch dann, wenn du selbst ein schweres Opfer dafür

2007. (213-249) Hier: S. 230.

²⁰⁶ Ebd. S. 11.

²⁰⁷ Ebd. S. 12.

²⁰⁸ Ebd. S. 13.

bringen muß. Sonst wäre es Eigenliebe.“ (84) Farida tritt noch dagegen auf und deutet die Katastrophe an: „Kinder vergessen. Kinder lassen sich bestechen. Wenn sie gehen, kehren nicht mehr zurück!“ (86) Sie ist aber unfähig, die Entscheidung der Eltern zu verhindern.

Nachdem Prokop und Leila zu zweit bleiben, wird wieder Medeas Assimilation zum Thema. Prokop schlägt ihr vor, sich nicht nur mit Farida zu freunden, weil sie Leila gegen alles aufhetzt, was tschechisch ist. Leila wehrt sie mit dem Argument, dass Farida das Einzige ist, was ihr von der Heimat blieb. Prokop meint hingegen, dass genau das das Problem ist: Leila sollte sich von der Heimat befreien. Diese Aussage beinhaltet die Vorstellung, dass Leila der eigenen Kultur gefesselt und verfallen ist, die sie vergessen, verleugnen und ablegen sollte, wenn sie eine Tschechin werden will. Die Unmöglichkeit der Integration und der einzige Weg der Assimilation werden hier also thematisiert. Leila fasst am Ende dieses Akts nochmal zusammen, was sie über den Staat lernte, welcher ihre neue Heimat sein sollte:

Ich habe gelernt, daß man hier die Wörter in einem anderen Sinn gebraucht, als du mich gelehrt hast. Daß sicherstellen: konfiszieren heiß, und daß Gesetze nicht Recht schaffen, sondern Unrecht, und der Staat nicht zum Wohl der Menschen da ist, sondern zu ihrem Verderben, und was ihr eine Republik nennt, ein weites Gefängnis ist. (87)

Durch ihre Figur stellt Zweig somit eine starke Kritik an den Staat dar, wo zwar alles ideologisiert ist, in dem sich die tatsächlichen sozialen Praxen jedoch ganz rassistisch und ausgrenzend sind. Prokop fügt aber noch hinzu, dass er seine Heimat trotz dieser bitteren Zusammenfassung liebt und dass er sich darauf beharrt. In ihm fungiert also eine mit Logik nicht erklärbare, vielmehr eine Art romantische Heimatliebe, die ihn und auch seine spätere Entscheidungen beeinflussen und stark koordinieren.

Mein Vaterland kann mich verleugnen; ich kann es nicht verleugnen. Es kann mich verwerfen, mich zum Bettler machen, zum Paria herabwürdigen; es bleibt immer mein Vaterland! Ich werde es nicht aufhören, es zu lieben. (88)

4. „Sie ist eine Fremde. Sie kann uns nicht lieben; sie hasst uns vielleicht. Und sie ist hochintelligent. Solche sind geradezu vorbestimmt für dunkle Dienste.“

Im dritten Akt, vier Wochen später reden bei der Familie Moravan Bozena, Zdenka und Klement miteinander und diskutieren über Prokops Lage. Zdenka und Bozena können „den Gedanken nicht ertragen, daß er in Not ist“ (89), und machen Sorge um ihn. Es tut besonders Zdenka sehr leid, dass er Enttäuschungen und Demütigungen erfahren sollte, die ihn

erschüttert haben. Sie fürchtet, „[e]r verliert den Glauben an sich und an alle.“ (Ebd.) Bozena geht sogar so weit, dass sie mit Klement konfrontiert, obwohl sie sowas vorher nie machte: „Ich habe immer Ja und Amen gesagt. Ja und Amen zu allem, ob’s mir gefiel oder nicht gefiel [...] Jetzt kann ich nicht mehr schweigen.“ (90) Sie will erreichen, dass Prokop und Leila zu ihnen umziehen, „bis er seine Stellung und sein Auskommen hat.“ (Ebd.) Klement ist nicht wegen Prokop, sondern wegen Leila empört: „Du mutest mir eine Symbiose mit dieser Wilden zu?“ (Ebd.) Bozena gibt zwar zu: „Ich liebe sie auch nicht. Sie ist aber seine Frau“ (ebd.), aber versucht ihr Abscheu gegen Leila um Prokops willen zu besiegen. Schließlich erreicht Zdenka bei seinem Vater, Prokop zu versöhnen und Klement verspricht ihr, ihm zu verzeihen, jedoch „Ihr nicht!“ (91).

Darauf folgt ein privates Gespräch zwischen Prokop und Zdenka. Prokop beschwert sich bei ihr, dass die Heimat, nach der er sich so stark sehnte, nicht mehr die gleiche ist, die er damals verließ. Zdenka hebt ihm hervor, dass nicht alle sich verwandelt haben: „Vielleicht bist du es, der sich verwandelt hat.“ (92) Sie fängt an, propagandaartig den Staat zu verteidigen:

Du hast bis jetzt nur die Allmacht der Behörden kennengelernt. Blick dich erst richtig um! Du wirst auch andere Neuerungen finden: es gibt weniger Ungerechtigkeit, weniger Elend, mehr Arbeitslust und Lebensfreude. (Ebd.)

Zwar steht die Tschechoslowakei in dieser Zeit unter sowjetischem Einfluss, wird darauf im ganzen Drama nie reflektiert. Alle seine Figuren, die über eine tschechische Identität verfügen, sind von der Staatsform begeistert und die Heimat bedeutet ihnen etwas fast Sakrales.

Zdenka und Prokop kommen dann auf Leila zu sprechen. Auf die Frage Zdenkas, ob er Leila nicht mehr so liebt, gibt er die folgende Antwort:

Gewiß, ich liebe sie. 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. [...] Es gibt Augenblicke, sehr seltene, in denen man plötzlich, wie im jähen Licht eines Blitzes, das innere Wesen eines Menschen erkennt. Ich habe einen solchen Augenblick erlebt. (93)

Prokop teilt Zdenka hier mit, dass Leila für ihn eine Fremde ist und zwar wegen ihres *inneren* Wesens. Er geht also davon aus, dass Leila über etwas Essentielles, Substantielles verfügt, was auf ihre ganze Persönlichkeit einen Einfluss hat und was letztlich ihm als etwas Fremdes wirkt. Judith Butler betont in ihrem Buch *Gender Trouble* (1990) bezüglich der

Geschlechtsidentität, dass das, was man sich eigentlich als substanziell vorstellt, nicht anders ist, als eine Konstruktion: „die Akte, Gesten und Begehren erzeugen den Effekt eines inneren Kerns oder seiner inneren Substanz.“²⁰⁹ Demnach wurde diese Realität des inneren Wesens erst erfunden und fabriziert (fabricated) und erweise sich diese Art von Innerlichkeit als Effekt und Funktion eines entschieden öffentlichen, gesellschaftlichen Diskurses.²¹⁰ Die Vorstellung von Leilas innerem Wesen wird also erst im Diskurs hergestellt und sogar in einem Herrschaftsdiskurs, in dem die Tschechen als Zivilisierten und die Senussi als Unzivilisierten erzeugt werden.

Prokop erzählt Zdenka, wie Leila ihn verlockte und stellt sie dar, als ob sie über magische Zauberkräfte verfügen würde. In einem Fest „wurde sie von einer heftigen Erregung ergriffen. Sie richtete hinter ihren Schleiern brennende Augen auf mich und schien mich zu locken und in ihre magischen Kreise zu ziehen.“ (93) Zweig weist hier auf den gesamten Medea-Mythos hin, in dem Medea oft als eine Zauberin dargestellt wird. Ihre Zauberkraft wird bei Zweig entmystifiziert und als eine abergläubische, barbarische Frau im Vergleich zu den vermeintlich zivilisierten und aufgeklärten Tschechen beschrieben. Prokop sagt dementsprechend:

In jenem Augenblick aber fühlte ich entsetzt, daß die Frau, die ich geheiratet hatte, eine Barbarin der Wüste war, von der ich durch den Abgrund einer Jahrtausende langen Entwicklung geschieden war. (94)

Prokop blieb also in der Überzeugung gefangen, er sei überlegen und der Grund für seine Überlegenheit ist in seiner hochzivilisierten Kultur zu suchen, welche einen jahrtausendlangen Vorsprung in der Entwicklung im Vergleich zu Leilas Kultur hat. Er verfügt also über eine ethnozentrische Perspektive, die eine Hierarchie zwischen seiner und Leilas Kultur schafft, welche die Differenzen erzeugt und festschreibt. Wegen dieser erzeugten Differenzen fühlt er sich von Leila abgegrenzt. Dieser Eindruck der Verschiedenheit konnte er bislang verdrängen, jedoch seit der Heimkehr erscheint ihm ihre Fremdheit verstärkt: „Dort, unter den ungezähmten Frauen der Wüste, erschien sie mir wie eine Hochgesittete. Hier fang ich an, in ihr die Wilde zu sehen.“ (Ebd.)

²⁰⁹ BUTLER, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. V. Katharina Menke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. S. 38.

²¹⁰ Ebd.

Das Gefühl der Fremdheit erzeugt in ihm auch das Gefühl der Angst, welches Gefühl auch in allen anderen Figuren aufzufinden ist, die Leilas Fremdheit gleicherweise wahrnehmen. Er bringt seine Angst zur Sprache und deutet die Katastrophe an:

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

Leilas Innere wird also als etwas Barbarisches empfunden, vor welchem Prokop ständig Angst hat und glaubt, dass es nur die tschechische Kultur ist, die ihre ursprünglich barbarische Natur zügelt und gewissermaßen fesselt. Er thematisiert auch seine Kinder, die laut ihm „Mischlinge“ sind, die „Wüstenblut“ und „Nomadenblut“ in sich haben, die also „unglückliches Halbblut“ (ebd.) sind. Hier wird also nicht nur der kulturelle, sondern auch der genetische Rassismus in Prokops Figur dargestellt, laut dem die tschechischen Menschen nicht nur kulturell, sondern auch genetisch überlegen sind. Die Differenzen werden also nicht nur auf der kulturellen, sondern auch auf biologischen Ebenen konstituiert.

Dann fangen sie an, über ihre eigene Beziehung zu sprechen. Nachdem Prokop erwähnt, dass er Leila vielleicht dort hätte zurücklassen sollen, hebt er hervor, dass es mit Zdenka alles anders gewesen wäre. „Du darfst nicht denken, Zdenka, daß ich dich je vergessen hätte. Ich habe sehr viel an dich gedacht.“ (95) Er lässt sie an ihre schöne, gemeinsame Vergangenheit erinnern und konstatiert, dass es leider vorbei ist. „Es ist zu spät. Aber schade, daß es zu spät ist!“ (96) Zdenka, in der Überzeugung, dass es vielleicht besser ist, alles auszusprechen, was man denkt, gesteht nach einer kurzen Verzögerung ein, dass es bei ihr noch nicht alles vorbei ist. „Du weißt, daß ich dich damals geliebt habe. Du weißt nicht, daß ich nicht aufgehört habe, dich zu lieben. Ich habe dich erwartet, die ganzen Jahre lang.“ (Ebd.) Sie besprechen also, dass sie einander noch immer lieben, jedoch Zdenka macht ihm auch klar, dass sie mit einer anderen Frau nicht teilen will. „Aber mach dir keine falschen Vorstellungen! Ich bin nicht die Frau, die mit einer andern teilt! Ich will auch einer andern Frau ihren Mann nicht rauben.“ (Ebd.)

Als Nächstes tritt Klement auf und fängt an, mit Prokop über die veränderte Lage des Staates zu sprechen. Er lässt ihn daran erinnern, dass dieser Staat nicht mehr der gleiche ist, den er damals verließ. Den größten Unterschied sieht er in der Wichtigkeit des Interesses des

Einzelnen und des der Massen. Hier wird also auf eine indirekte Weise auf den Kommunismus hingewiesen, ohne diesen beim Namen zu nennen:

Ich sagte dir vorher, dass die Zeit vorbei ist, in der es dem Einzelnen gestattet ist, nach seinem vermeintlichen freien Willen zu handeln, sondern dass wir alle keine Wahl haben, als uns den Bewegungen der Massen anzupassen. (100)

An dieser Stelle glaubt Prokop noch daran, „daß nur die individuelle Tat eine moralische Handlung ist.“ (Ebd.) Klement erwähnt ihm ironisch: „Du siehst, wohin die individuelle Tat dich gebracht hat.“ (Ebd.) Er vertritt die Position des Staates und identifiziert sich damit. Er betont, dass der Staat das Recht hat, „strenge Rechenschaft von dir zu fordern. Und das tut er! Ich muß dir leider mitteilen, was ich in Erfahrung gebracht habe. Es wird gegen dich Anklage wegen Desertion erhoben.“ (Ebd.) Um die Anklage vorbeugen zu können, muss Prokop sich bei der zuständigen Behörde melden, um seine Militärpflicht nachzuholen. Prokop beschwert sich darum, seine Persönlichkeit voll verloren zu haben. Er identifiziert sich also auch damit, was der Staat von ihm denkt. Er glaubt, dass seine Persönlichkeit vom Staat abhängt und diese von ihm beeinflusst werden kann. Klement klärt ihn auf, indem er sagt:

Die hast du, mein Lieber, längst verloren, schon damals, als du ein mohammedanischer Beduine wurdest. Jetzt soll, im Gegenteil, deine Persönlichkeit dir wiedergegeben werden. Wenn du tätige Reue bezeigst, werde ich dafür sorgen daß die Anklage wegen Desertation niedergeschlagen wird. Das ist alles, was ich für dich tun kann. Du wirst, wie jeder Staatsbürger, dein Militärjahr abdienen. Du wirst dein Arbeitsjahr abdienen. Und du wirst umlernen. Dann wirst du, wie ich überzeugt bin, nach geziemender Zeit auch wieder deine Lehrstelle erhalten. (Ebd.)

Somit zeigt Zweig, wie es in der Macht des Staates steht, Identitäten ab- und wieder aufzubauen. Es hängt von dem jeweiligen Diskurs ab, wer als akzeptabel und wer als inakzeptabel in einer Gesellschaft gilt. Klement hat durch seine Machtposition Einfluss auf diesen Diskurs und kann diesen beliebt nach seinem Wunsch lenken. Er erwähnt auch Leila und klärt Prokop auf, dass sie „unter schwerem Verdacht steht“: „Sie wird verdächtigt, als feindliche Agentin ins Land gekommen zu sein.“ (Ebd.) Als Begründung dafür hebt er Folgendes hervor:

Sie hat angeblich noch nie die Wüste verlassen. Sie spricht aber ausgezeichnet tschechisch und englisch. Wann hat man gehört, daß ein Wüstenweib mehrere fremde Sprachen beherrscht? [...] Sie ist eine Fremde. Sie kann uns nicht lieben; sie hasst uns vielleicht. Und sie ist hochintelligent. Solche sind geradezu vorbestimmt für dunkle Dienste. (101)

Leilas Gefahr für den Staat wird also damit begründet, dass man sowas noch nicht hörte, dass eine Frau aus einer unzivilisierten Kultur andere, ihr fremde Sprachen beherrscht, bzw. mit der einfachen Konstatierung ihrer Fremdheit, die per definitionem ihre *Vorbestimmtheit* für dunkle Dienste bedeutet. Dieser Vorstellung nach gibt es in Leila etwas Essentielles, Vorkodiertes, was den tschechischen Menschen Gefahr bedeutet. Diese Ängste bestätigen später ihren gesellschaftlichen Ausschluss und ihre Vertreibung aus dem Staat. Leila gilt als eine „präsumptive Verbrecherin“ (101), weshalb Klement es Prokop nicht empfiehlt, mit ihr zusammen zu bleiben. Prokop versucht ihn zwar davon überzeugen, dass sie unfähig ist, eine gemeine Handlung zu machen, jedoch Klement entzieht sich dem Vorwurf, persönlichen Einfluss auf den allgemeinen Diskurs zu haben: „Meine private Meinung ist unerheblich. Ich habe dir mitgeteilt, was die maßgebenden Stellen von ihr denken.“ (Ebd.) Hier wird es sichtbar, dass Klement ein Vertreter der Macht ist, der den Diskurs nicht direkt, vielmehr indirekt lenkt und auf diesem Weg die eigenen Wünsche hinter Staatsinteressen zu verbergen versucht.

Darauf folgt ein persönliches Gespräch zwischen Klement und Leila. Sie kommt, um sich bei ihm zu entschuldigen und ihn darum zu bitten, Prokop beim Erwerb der gewünschten Papiere zu verhelfen. Die Antwort Klements ist sehr direkt: „Ich sage nur: er könnte sie bekommen, wenn sein Fall nicht so kompliziert wäre. Die Komplikation ist Sie!“ (103) Er geht sogar weiter und empfiehlt ihr, Prokop zu verlassen, weil das etwas ist, was auch eine tschechische Frau tun würde. Klement versucht sie weiterhin emotionell zu erpressen, ähnlich wie es damals Zdenka mit ihr machte, als sie die Kinder mit sich ins Kinderheim brachte: „Ja, wenn sie liebt. Dann opfert sie sich für das Wohl ihres Mannes.“ (Ebd.) Er macht ihr eindeutig, dass es egal ist, wie sie sich kleidet, „Sie bleiben trotzdem eine Berberin“ und stellt die Gültigkeit ihrer Ehe auch in Frage: „Hier wird eine Ehe nur anerkannt, wenn sie in der gesetzlich vorgeschriebenen Form abgeschlossen wird.“ (104) Er bezeichnet ihre Beziehung als ein Konkubinat, welches er folgenderweise beschreibt: „Das Konkubinat ist ein unsittliches Verhältnis, das nach den Bestimmungen des Strafrechts verfolgt wird.“ (Ebd.) Laut den Gesetzen hat also Prokop die Pflicht, Leila zu verlassen: „Die Fortsetzung eines Konkubinats wird mit Gefängnisstrafe geahndet.“ (Ebd.) Hier wird von Zweig dargestellt, wie die Gesetze von der Seite des Machthabers so interpretiert und eingesetzt werden können, wie es ihnen beliebt ist, wie es ihnen die effektivste Weise ermöglicht, ihre Ziele zu erreichen. Leila wird von der Seite der Macht diskriminiert und unterdrückt, weil sie keine Tschechin ist und weil

ihre Hautfarbe und Herkunft eine Bedeutung trägt, die als Zeichen für die Differenz fungiert. Es ist die rassistische Einstellung Klements, was zu ihrer Unterdrückung führt.

Michel Foucault setzt sich mit der Rolle der Macht in seinen Werken ausführlich auseinander. In seinen Analysen untersucht er auch das Phänomen des Rassismus, den er in der Vorlesung *In Verteidigung der Gesellschaft* als Mittel für die *Bio-Macht* bezeichnet.²¹¹ Er beschreibt in seiner Überlegung die Geburt des Staatsrassismus. Laut ihm entstanden im 17. und 18. Jahrhundert verschiedene Machttechniken, die auf den individuellen Körper gerichtet waren. „All diese Prozeduren ermöglichten die räumliche Verteilung der individuellen Körper (ihre Trennung, ihre Ausrichtung, ihre Serialisierung und Überwachung).“²¹² Darauf folgte der zweite Machtzugriff auf den Körper, welcher sich nicht mehr individuell, sondern massenkonstituierend an den Gattungs-Menschen richtete. Dieses Phänomen bezeichnet er als „Biopolitik“ der menschlichen Gattung. Für die Biopolitik gehe es um das Konzept der Bevölkerung, d.h. um die Bevölkerung als politisches und wissenschaftliches Problem. Das nennt er ein kollektives Phänomen, welches auf der Ebene der Masse erscheine. Das Ziel der Macht sei, den Menschenkörper disziplinieren und die Menschengattung regulieren zu können. Dabei tritt Rassismus als Hilfsmittel für die sog. Bio-Macht in Erscheinung und wird somit zum Werkzeug im Staatsmechanismus. Er vertritt die Meinung, „dass es kaum ein modernes Funktionieren des Staates gibt, das sich nicht zu einem bestimmten Zeitpunkt, an einer gewissen Grenze und unter bestimmten Bedingungen des Rassismus bedient.“²¹³ Wie der Staatsrassismus im Drama vertieft zur Erscheinung kommt, wird später mit der Eskalation der Situation noch ausdrücklicher.

Leila bezeichnet diese Gesetze, „die Mann und Frau voneinander scheiden“ (ebd.) schändlich und nennt Klement schließlich auch als hartherzig. Klement freut sich endlich ihr „wahres Gesicht“ zu sehen, als ob die Wut der Bestandteil ihres inneren Wesens wäre, die bisher nur verdrängt wurde. Leila glaubt in der willkürlichen Interpretation der Gesetze die Absicht Klements zu erkennen: ihrer Meinung nach will er sie von ihrem Ehemann trennen, damit Zdenka und Prokop einander wiederfinden. Sie bezeichnet Klement als ein „Kuppler, der die eigene Tochter in ein fremdes drängt“ (105). Bozena tritt dann herein und verbittet sich diese Art von Reden in ihrem „anständigen Haus“ (ebd.), worauf Leila das Haus als das Haus der Heuchelei und Grausamkeit bezeichnet und Bozena als Gluckhenne „[d]u, dick

²¹¹ FOUCAULT, Michel: *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik*. Berlin: Suhrkamp, 2010. S. 63-90.

²¹² Ebd. S. 65.

²¹³ Ebd. S. 79.

angeschwollen von Hochmut und dürr und mager von Herzen“ (ebd.). Leilas Wut geht dann auf Zdenka weiter:

Ja und du, Schwesterchen, so rein, so weiß, dass ich neben dir schwarz wie das Verbrechen erscheine! So sicher – sicher darin, einen fremden Mann zu verlocken und dir den Weg gradaus ins Bett einer anderen zu bahnen! Ich werde ihn nicht meiner Nebenbuhlerin abtreten! Du kennst mich nicht! Ich werde um den Mann kämpfen, der der Vater meiner Kinder ist. (Ebd.)

Mit ihrem leidenschaftlichen Ausbruch vertieft Leila ihre aussichtslose Situation und erreicht, dass ihr gegenüber nicht mehr nur Klement, sondern auch Bozena und Zdenka offen feindlich auftreten. Sie sehen im Ausbruch Leilas die Bestätigung ihrer Vorurteile, laut dem sie eine Wilde ist, die ihre Gefühle nicht zügeln kann. Zdenka sagt ihr Folgendes: „Jetzt habe ich dich kennengelernt, und ich sehe, daß du eine Barbarin bist. Hast du vielleicht dein Dolchmesser bei dir?“ (106) Auch Prokop tritt auf und beschimpft Leila: „Du bist hier nicht im Zeltlager einer Horde! Du hast bei gesitteten Menschen nicht zu toben wie eine Wilde der Wüste!“ (Ebd.) Er nimmt also weiterhin die Position des vermeintlich zivilisierten Menschen ein, der es versucht, der wilden Partnerin beizubringen, wie man sich „richtig“ in einer zivilisierten Kultur verhält. Er bedroht sie sogar damit, falls sie sich nicht um Entschuldigung bittet, sie zu verlassen. Leila beklagt sich bei ihm, dass sie laut den Gesetzen bereits keine Ehepartner sind. Prokop versucht sie dann zu beruhigen: „Sei ruhig! Ich werde unsere Ehe legitimieren. Ich werde mich vor dem Standesbeamten nochmals mit dir vermählen, nach dem hier geltenden Gesetz.“ (107) Leila bricht zusammen und nimmt weinend zur Kenntnis, dass Prokop sie doch nicht verlassen will. Nachdem die Familie Moravan unter sich bleibt, entscheidet sich Klement, seine Familie vor Leila zu schützen und alles tun, um sie „unschädlich“ zu machen. „Beschimpfungen schreien! Gefährliche Drohungen ausstoßen! Dazu haben wir nicht Revolution gemacht, damit jetzt die Gesetze des Dschungels bei uns herrschen!“ (Ebd.)

5. „Das Weib kann hexen!“

Im vierten Akt, zwei Wochen später sitzt Leila zusammengekauert in der Ecke und leidet unter Depression. Farida, anstatt sie zu trösten, vertieft ihren Schmerz weiter. Sie sagt ihr:

Gott hört dich nicht. Er hört nicht Treubruchige. Du hast dein Volk, in dem du geboren wurdest, verlassen. [...] Eine Treulose bist du. [...] Eine Lieblose bist du. Die fürstliche Tochter eines Fürsten, hast du dich zur Sklavin erniedrigt. (109)

Farida wirft ihr weiterhin vor, dass Prokop sie nicht mehr liebt. Leila besteht hier noch darauf, dass es nicht so ist: „Er liebt mich! Er hat nicht aufgehört, mich zu lieben!“ (Ebd.) Darauf folgt ein weiteres Beispiel für den Staatsrassismus, welchen Zweig in seinem Drama darstellt.

Frau Kroutil, die Bewohnerin des Wirthauses verdächtigt Leila nämlich mit dem Diebstahl ihrer Goldkette. Frau Kroutil nennt sie als Diebin, worauf Leila drohend auf zu zutritt: sie erreicht ihr Ziel, da Frau Kroutil vor ihr erschrickt: „Was wollen Sie von mir? Wollen sie mich verzaubern?“ (111). Leila nutzt ihre Angst, welche aus ihrem Vorurteil stammt, aus und bedroht sie in eine „grunzende Sau zu verzaubern“ (Ebd.). Hier sieht die Frau die Bestätigung für ihr Vorurteil zu bekommen und schreit Folgendes: „Das Weib kann hexen!“ (Ebd.) Dann kommt Klement an, wem der Wirt Kalabek erklärt, was passierte: „Man weiß nichts Gewisses. Aber es gibt so Menschen, die mit den Augen stehlen“ (112). Frau Kroutil fügt auch noch hinzu: „Sie sind auch Zauberinnen, Herr Präsident. Sie zünden giftige Kräuter an; ich habe es selbst gesehen. Sie brauen schwarze Tränke.“ (Ebd.) Sie nennt Farida und Leila als Gaunerinnen und Zigeunerinnen und wünscht sie ins Gefängnis (113). Es ist also sichtbar, dass es von Zweig ein Staat dargestellt wird, in dem Rassismus als soziale Praxis erscheint und zwar nicht nur von der Seite der Machthaber, sondern auch von alltäglichen Bürgern. W. F. Haug macht einen Unterschied zwischen einem „Rassismus von oben“ und einem „Rassismus von unten.“²¹⁴ Während der *Rassismus von unten* im Alltag, unter den Bürgern eines Staates zur Erscheinung kommt, kann der *Rassismus von oben* als Teil der Politik betrachtet werden, der über eine institutionalisierte, staatlich organisierte Form verfügt. Später teilt Klement Leila mit, dass sie ausgewiesen wurde: „Sie werden als unwillkommene Ausländerin des Landes verwiesen. Binnen achtundzwanzig Stunden haben Sie über der Grenze zu sein.“ (Ebd.) Er hielt sich also an sein Versprechen für seine Familie und hat durch seine Macht es geschaffen, Leila aus dem Staat auszuweisen, sie also auf diese Art und Weise zu vernichten.

Diesbezüglich kann erneut Foucault erwähnt werden, der den Rassismus als Zäsur zwischen dem, was leben und dem, was sterben muss, beschreibt.²¹⁵ Die Feinde und Gegner werden als Gefahren für die Bevölkerung titulierte, die nicht aus politischen Gründen beseitigt werden müssen, sondern um „die biologische Gefahr zu beseitigen und die Gattung selbst oder die

²¹⁴ HAUG, Wolfgang Fritz: *Zur Dialektik des Antirassismus. Erkundungen auf einem Feld voller Fallstricke*. IN: *Das Argument* 191 Hamburg: Argument Verlag, 1992. S. 33.

²¹⁵ FOUCAULT: *Kritik des Regierens*. S. 79.

Rasse mit dieser Beseitigung direkt zu stärken.“²¹⁶ Rassismus habe also u.a. die Funktion, durch die Tötung der anderen (niederen, degenerierten, anormalen) „Rasse“ das Leben im Allgemeinen gesünder und reiner zu machen. Der Tod der Anderen bedeute hier eine Art biologische Selbst-Stärkung. Foucault stellt weiterhin fest, dass „Rasse“, Rassismus die Bedingung für die Akzeptanz des Tötens in einer Normalisierungsgesellschaft sei.²¹⁷ Der Staat, welcher nach dem Modus der Bio-Macht funktioniert, kann mithilfe des Rassismus das Töten von bestimmten Menschen legitimieren. Rassismus erscheint hier also als Bedingung für die Ausübung des Rechts auf Tötung. Unter Tötung solle jedoch nicht unbedingt der direkte Mord verstanden werden, sondern Foucault versteht darunter auch Formen des indirekten Mordes: „jemanden der Gefahr des Todes auszusetzen, für bestimmte Leute das Todesrisiko oder ganz einfach den politischen Tod, die Vertreibung, Abschiebung usw. zu erhöhen.“²¹⁸

Klement weist auf den Grund für die Entscheidung des Staates hin: „Wir können keine zweideutige Personen hier dulden, die sich vielleicht als feindliche Agenten entpuppen.“ (114) Ein Einfaches „vielleicht“ war es also bereits genug, um Leila aus dem Staat auszuweisen. Leila glaubt, dass sowohl sie, als auch Prokop den Staat verlassen sollen und als er nach Hause kommt, teilt sie die Nachricht ihm mit, worauf er zu jammern beginnt:

Ich gehe nicht fort! [...] Es ist mein Heimatland! Kein Mensch kann aus seiner Heimat ausgewiesen werden! [...] Schließt mich im Gefängnis ein, lebenslänglich, bei Wasser und Brot! Dann werde ich noch im Vaterland sein! Schleppt mich vor ein Exekutionspeloton! So wird mein Grab wenigsten in der Heimat liegen. (114-115)

Obwohl Prokop die Fehler und die Schattenseite seines Heimatlandes genau kennt, beharrt er sich trotzdem darauf. Er könnte es sogar nicht aushalten, wenn er es wieder verlassen sollte. Klement beruhigt ihn, dass nur Leila und Farida vom Ausweisungsbefehl betroffen sind. Prokop sagt trotzdem: „Ich kenne meine Pflicht. Wenn du wandern mußt, wandere auch ich.“ (115) Klement macht ihm aufmerksam darauf, dass er auch Pflicht gegen den Staat zu erfüllen hat. Spätestens hier wird es also eindeutig, dass Klement die Umstände und die Gesetze so gestaltet, wie es ihm beliebt ist. Er geht soweit, dass er sagt: „Die Pflichten gegen den Staat hören nie auf. Keinem Staatsbürger wird es gestattet, das Land zu verlassen.“ (Ebd.) Klement will also erreichen, Prokop und Leila für ewig zu trennen. Doch Leila erkennt in Prokop, dass

²¹⁶ Ebd. S. 80.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Ebd. S. 81.

sein Wunsch, das Schicksal mit Leila zu teilen, nicht aus Liebe, sondern bloß aus Pflicht stammt. Sie sagt: „Ich bin für dich eine Last und eine Fessel geworden. Ich will nicht niedriger denken als eure tschechischen Frauen. [...] Ich gebe dich frei!“ (116) Sie verachtet die tschechischen Frauen und will nicht darauf warten, dass sie auch Prokop verachtet:

Ob ich dich liebe? O Gott! Ich habe zu dir emporgeblickt wie zu einem edleren, vollkommeneren Wesen, das mit 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 sehen. Ich müßte dich verachten – und das soll nicht sein! Darum müssen wir scheiden. (Ebd.)

Den Grund für ihre Trennung sieht Leila also in dem Heimatland von Prokop. Sie meint, dieses Land hat ihn sehr verändert, welche Veränderung schließlich zu ihrer Scheidung führte. Sie akzeptiert ihre Trennung und will auch gehen, aber sie will ihre Kinder mitbringen. Klement setzt die Lenkung und die Interpretation der Gesetze des Staates fort und sagt, dass die Kinder dem Staat gehören. „Sie gehen nicht außer Land. [...] Sie sind die Kinder eines Staatsbürgers. Sie bleiben, um künftige Staatsbürger zu werden. [...] Der Staat braucht Kinder. Er adoptiert sie.“ (117) Sogar Prokop fühlt sich kein Mitleid zu Leila und spaltet die Welt wiederum in zivilisierte und unzivilisierte Menschen, indem er sagt: „Ich will nicht, daß du und diese fürchterliche Farida sie zu dumpfem Aberglauben erzieht. Meine Kinder sollen zu aufgeklärten Menschen herangebildet werden.“ (118) Prokop glaubt an die Überlegenheit der tschechischen Kultur und identifiziert sich mit dem Bild, welches Klement ihm anbot: „Was nützt Erbarmen? Der Staat will es nicht. Ich vermag nichts gegen den Staat.“ (Ebd.) Sowohl Klement als auch Prokop stellen den Staat also dar, als ob er unabhängig von ihnen agieren würde, in dessen Gesetze sie keinen Eingriff hätten. Zweig macht jedoch darauf aufmerksam, dass es genau die Bürger des Staates sind, die die Gesetze schaffen und die sie beliebt interpretieren.

Leila fängt darauf an, wütend zu toben, was für Klement und Prokop erneut die Bestätigung ihrer Vorurteile bedeutet, als ob es das „wahre Gesicht“ Leilas wäre. Prokop sagt sogar: „Die Barbarin! Die Barbarin bricht aus ihr hervor!“ (119) Leila zieht aus Wut ein Messer aus ihrem Kleid hervor und „hebt es in wilder Raserei gegen ihren Leib.“ (Ebd.) Es ist allein Prokop zu verdanken, dass sie keinen Selbstmord begeht. Er verspricht ihr, die Kinder, bevor sie den Staat verlässt, sehen zu können. Nachdem Leila und Farida zu zweit bleiben, setzt Farida die Vertiefung Leilas Schmerz fort und sagt: „Du hast keinen Mann mehr. Du hast nicht Kinder

noch Eltern mehr. Nicht Heimat, noch Frieden, noch Ehre, nichts hast du mehr als – Rache.“ (120) Sie ermutigt also Leila, sich für die Geschehnisse zu rächen. Doch Leilas Antwort zeigt ihre Verzweiflung: „Sie haben mich zerbrochen. Ich habe keine Kraft zur Rache.“ (120)

6. „Ich habe sie davor bewahrt, zu werden, wie ihr seid.“

Im fünften Akt, zwei Tage später verändert sich die Einstellung Faridas und bittet bei Leila für ihr vorheriges Verhalten um Entschuldigung: „Kind meines hohen Fürsten! Vergib mir, meine Fürstin, daß ich dir weh getan habe! Verzichte auf die Rache! Vergiß! Nur rette dich“ (121). Sie will es also bei Leila erreichen, dass sie fliehen, bevor der Staat sie angreift. Die Form des Angriffs wurde vorher von Klement beschrieben: Falls sie dem Befehl nicht folgen und das Land nicht verlassen, „[w]erden Sie per Schub, das heißt unter polizeilicher Bedeckung, über die Grenze geschafft.“ (113) Farida hat also Angst vor ihrem „Schub“ mithilfe der Polizei. Leila will aber das Land solange nicht verlassen, bis sie ihre Kinder nicht wieder sieht. Sie glaubt daran, dass sich Prokop an sein Versprechen hält.

Danach kommt Zdenka an und teilt Leila mit, wie es ihr sehr Leid tut, was mit Leila geschah. „Als ich von deiner Ausweisung erfuhr, war ich außer mir vor Bestürzung und Entrüstung. Ich will nicht, daß dir ein Unrecht geschieht, und das ist ein empörendes Unrecht!“ (122) Sie tut also auch so, als ob die Gesetze, die in der Tschechoslowakei gelten, unabhängig von ihnen interpretiert werden könnten und als ob ihr Vater dabei keine Rolle gespielt hätte. Sie will, dass Leila weiß, „daß wir nicht ohne menschliches Empfinden sind“ und hat deshalb ihnen Flugkarten bis Alexandrien geschaffen, wo der Konsul sie empfangen und weiter verhelfen wird, damit sie „ungefährdet“ (123) in ihre Heimat zurückkehren können. Nach einer kurzen Diskussion darüber, warum Prokop Leila verließ, ob es wegen Zdenkas Verlockung oder Leilas Verhalten geschah, teilt Zdenka ihr mit, dass sie ein Kind bekommt, aber nicht beide. „Es ist nur gerecht, daß das eine Kind mit der Mama geht, das andere beim Vater bleibt.“ (124) Leila ist verständlicherweise empört, weil sie es für unmöglich hält, von den beiden Kindern eins zu wählen. „Du hast noch kein Kind gehabt! Sonst würdest du nicht zu einer Mama von Gerechtigkeit reden! Mein Herz in zwei Hälften zerreißen – und die eine Hälfte hier zurücklassen!“ (Ebd.) Zdenka teilt dann ihr noch eine weitere Bedingung mit und zwar, dass die Kinder nicht gezwungen werden dürfen, mit Leila zu gehen. Leila meint, dass eher „das Kind, das bleiben soll, werdet ihr zwingen müssen“ (ebd.), nimmt also die Bedingung an, die vom Minister gestellt wurde, also von einem weiteren Vertreter des Staates, dessen Wille nicht in Frage gestellt werden darf. Obwohl man bis zu diesem Punkt Zdenkas Verhalten als tatsächlich hilfsbereit bezeichnen könnte, kann diese Behauptung mit

der Kenntnis der späteren Ereignisse bezweifelt werden. Sie weiß nämlich an diesem Punkt bereits, dass es den Kindern eine Art Gehirnwäsche vollbracht wurde, weshalb ihre Entscheidung mit ihrem Vater zu bleiben, nicht als „frei“ bezeichnet werden kann.

Nachdem Prokop mit den zwei Kindern ankommt, deutet bereits seine Mahnung an die Kinder etwas Schlechtes an. „Erinnert euch an das, was ich euch gesagt habe: seid lieb zu eurer Mama.“ (Ebd.) Er sagt dann zu Leila: „Du denk daran: Erschreck sie nicht durch deine Leidenschaft!“ (Ebd.) Es ist auch vielsagend, dass Omar sich an Prokop festhält und sagt: „Laß uns nicht allein mit ihr, Vati!“ (Ebd.) Hier lässt Zweig mit den Lesern also bereits wissen, dass die Kinder sich verändert haben. Wie radikal sich diese Veränderung jedoch vollgezogen hatte, wird erst dann sichtbar. Nachdem Leila die Zögerung der Kinder sieht, die sich nicht trauen, ihre Mutter zu umarmen, versucht sie in den Kindern die Erinnerungen aus ihrer Kindheit hervorzubringen:

Erinnerst du dich nicht an das schöne Haus und den kühlen Hof und den Orangerien mit den goldenen Früchten? Und Großvater im weißen Kleid, der die bunten Märchen erzählte? In eurer Heimat ist es viel schöner als hier. (125)

Omars Antwort drückt die bereits veränderte Einstellung zu seiner früheren Identität aus: „Du hast gelogen. Du hast gesagt, die Tschechen sind ein böses und feiges Volk. Die Senussi sind böse und häßlich.“ (Ebd.) Auf die Frage Leilas, wer es ihm sagte, dass die Senussi böse und häßlich sind, gibt Omar die Antwort, dass es Zdenka, die anderen Tanten und die anderen Kinder waren. Omar verlor also ganz seine frühere Senussi-Identität und seine frühere Vorliebe kehrt sich sogar in Hass um: „Ich bin kein Senussi. Vater ist Tscheche. Die Senussi sind schmutzige Zigeuner. Sie stehlen und stinken.“ (Ebd.) Er bringt also eine ähnliche Vereinheitlichung der Menschen voll, die nicht zu einer überlegenen „Rasse“ gehören, wie es früher die tschechischen Buben auf der Straße gegen ihn selbst vollbracht haben, oder ähnlicher Weise, wie es im Fall des alltäglichen Rassismus durch die Figur Frau Kroutil dargestellt wurde. Zigeuner und Senussi verschmelzen zu einer Einheit, die alle den Stempel des Fremden an sich tragen, welches in der dargestellten Welt von Zweig zur Vernichtung verurteilt ist. Omar fügt sogar noch hinzu: „Wenn ich groß bin, werde ich Soldat. Dann nehme ich ein Gewehr und schieße die Zigeuner tot.“ (Ebd.) Leila fühlt sich von Omar entfremdet: „Wer bist du? Du bist nicht das Kind, das ich geboren habe! Geh fort von mir, Wolfsblut [...] Ich reiße dich aus meinem Herzen aus! Ich kenne dich nicht mehr.“ (126) Danach versucht sie den kleinen Amin zu sich zu locken und stellt gleichzeitig bezüglich des älteren Bruders fest: „Komm du zu mir, mein kleiner Amin! Er ist das Ebenbild seines Vaters.

Er war immer kalt und grausam: ich habe es vor mir selbst verhehlt. Du bist mein Blut, mein Abbild.“ (Ebd.) Sie operiert also mit der gleichen rassistischen Überzeugung, wie bei Zweig alle anderen Figuren, laut der das Verhalten eines Menschen bereits in den Genen, im Blut vorbestimmt ist. Demzufolge erklärt sie die kalte Einstellung ihres älteren Kindes mit dem kalten Temperament des Vaters, welches er genetisch vererbt hatte. Ihm gegenüber ist Amin das Mutters Kind, er sollte also seinem Bruder gegenüber nicht kalt, sondern warmherzig sein und seine Mutter lieben. Doch der kleine Amin sagt, dass er Angst hat und dass auch er bei Vater, bei Tante Zdenka und den Kindern bleiben will. Später, wo Leila zu wüten beginnt und ihm sagt: „Willst du deine Mama verraten? Her zu mir! Ich befehle dir, komm sofort zu mir!“ (Ebd.), nennt Amin Zdenka nicht mehr als eine Tante, sondern als seine Mutter. Er sagt: „Du hast mich ihr gestohlen. Alle Zigeunerinnen stehlen Kinder.“ (Ebd.) Als Leila es versucht, mit Gewalt Amin zu sich zu nehmen, beginnt er Folgendes zu schreien: „Und du wirst mich fressen! Die Zigeunerinnen fressen kleine Kinder!“ (127) Die Kinder haben sich also die aggressive Feindlichkeit und die Mentalität des Fremdenhasses angeeignet. Sie konstituieren selber den Fremdenhass und schreiben ihn durch ihre rassistischen Vorstellungen fest.

Leila wütet und tobt. Sie kann die radikale Veränderung ihrer Kinder nicht akzeptieren und wirft Prokop und Zdenka vor, sie manipuliert zu haben:

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 [...] Nachdem ihr ihnen beigebracht habt, sich ihres Ursprungs zu schämen, ihre Mama zu verleugnen! Ihr habt meine Kinder zu Verbrechern gemacht! (Ebd.)

Sie hebt den Fremdenhass hervor, welcher von ihnen durch bestimmte Erziehungsmethode in die Kinder versetzt wurde, wozu es aber allererst nötig war, ihre eigene bisher gültige Identität zu vernichten und eine neue zu schaffen. Laut Leila ist die tschechische Identität mit der Identität eines Verbrechers gleichzusetzen. Nachdem Leila die Kinder an sich reißt, fordert Prokop sie auf, sie zurückzugeben: „Begreifst du’s nicht? Sie bäumen sich gegen die Barbarin auf! Sie haben sich für mich entschieden und die Barbarenmutter verworfen“ (128). Die Bezeichnung Leilas als Barbarin kann als eine Fixierung ihrer konstituierten Differenz betrachtet werden, die sich im ganzen Drama durchzieht. Leila wird so oft als Wilde, als Barbarin beschrieben, bis sie sich mit diesem Bild tatsächlich identifiziert, sie sagt nämlich: „Die Barbarin: ich bin es! Das Barbarenweib gibt ihre Jungen nicht heraus.“ (Ebd.) Nachdem Prokop wieder den Staat erwähnt, wo es noch Gesetze gibt (ebd.), führt Leila die Tötung ihrer

Kinder blitzschnell durch: sie ermordet die Beiden mit ihrem Messer. Leila wirft dann Prokop Folgendes vor: „Ich habe sie getötet. Du hast mich zu dem Mord getrieben. Der Mörder bist du!“ (Ebd.) Sie begründet ihre Tat schließlich folgenderweise: „Ich habe sie davor bewahrt, zu werden, wie ihr seid. Jetzt macht mit mir, was ihr wollt. Bald bin ich dort, wo sie sind.“ (Ebd.)

Der Kindermord war also nicht geplant, sondern sie handelte eher affektiv. Bei Zweig erscheint der Kindermord somit nicht als durch Rachegefühl motiviert,²¹⁹ sondern handelt bei ihm Leila „aus einem Gefühlzustand heraus, für den ihr verminderte Zurechnungsfähigkeit zuerkannt werden kann.“²²⁰

Israel Mehlmann und Norbert Fuerst behaupten, dass die Ermordung der Kinder nicht glaubhaft gestaltet wurde. Sie denken ferner, dass die Ursache der Katastrophe die bürokratischen und die politischen Mechanismen waren.²²¹ Laut Eva Reichmann handelt das Drama aber von wesentlich mehr: „individueller und durch den Nationalstaat geförderter Fremdenhass machen Prokop und Leila eine gemeinsame Existenz als Bürger des Staates unmöglich und führen so schließlich zur Katastrophe.“²²² Sie betont auch die Wichtigkeit der Affektivität. Sie stellt ferner fest, dass Leilas „Reaktion auf das erfahrene Unrecht zwar nicht entschuldbar, aber nachvollziehbar ist.“²²³ Der eigentliche Grund für die Tötung der Kinder war ihre radikale Verwandlung, die sich in sechs Wochen durchzog. Durch die radikale Verwandlung der Kinder macht Zweig auf die Manipulationskraft eines rassistischen Staatesystems aufmerksam.

7. Schluss

Das Drama von Max Zweig stellt einen Staat dar, welcher durch die Alltagspraxen seiner Bürger zu rassistisch wird. Sowohl die Alltagsbürger und Bürgerinnen (Frau Kroutil, Bozena, die tschechischen Buben auf der Straße), als auch diejenige, die über eine bestimmte Macht verfügen (Klement), spalten die Welt in zwei Teile und schreiben somit die Differenzen, die sie selbst aufgrund ihrer Ängste und Vorurteile konstituieren, fest. Was im Drama weiterhin

²¹⁹ REICHMANN: *Ein brisantes Stück über Fremdenfeindlichkeit und Nationalsozialismus*. S. 297.

²²⁰ Ebd.

²²¹ MEHLMANN, Israel: *Max Zweig. Der Dramatiker*. IN: BENYOETZ, Elazar (Hrsg.): *Max Zweig. Der Generalsekretär und andere Dramen*. Tel Aviv: Benyoetz, 1979. S. 240.; FUERST, Norbert: *Das Dramenwerk Max Zweigs*. Klagenfurt: Heyn, 1986. S. 296.

²²² REICHMANN: *Ein brisantes Stück über Fremdenfeindlichkeit und Nationalsozialismus*. S. 296.

²²³ REICHMANN, Eva: *Eine emanzipierte Medea*. IN: REICHMANN, Eva (Hrsg.): *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. St. Ingbert: Röhrig, 1995. S. 382.

betont wird, dass sogar Prokop rassistisch bleibt, der eigentlich kritisch gegenüber der eigenen Kultur war, dem es aber letztlich die Liebe für das eigene Vaterland wichtiger wurde, als seine Familie, sogar als sein Leben selbst.

Leila leidet seit ihrer Ankunft in Prag unter dem Rassismus, welcher bei Zweig also als eine soziale Praxis dargestellt wird. Sie versucht, sich zu integrieren, was sich darin zeigt, dass sie eine gute tschechische Frau von Prokop sein möchte. Doch die Gesellschaft erwartet von ihr eher eine Assimilation, also die Verleugnung ihrer eigenen Identität, die sowohl sie, als auch Farida als Verrat gegenüber sich selbst verstehen. Leila entfremdet sich gleichzeitig aber nicht nur von sich selbst, sondern auch von den Kindern, die ins Heim gebracht werden und auch von Prokop, der sie seit der Rückkehr in Prag immer mehr als eine Barbarin, als eine primitive Wilde wahrnimmt. Die willkürliche Interpretation der Gesetze von der Seite des Machthabers Klement führt schließlich zu ihrer Trennung. Die Tragödie zum Schluss entsteht jedoch nicht aus diesen Ereignissen, sondern ausschließlich aus der radikalen Verwandlung der Kinder, welche in einem engen Zusammenhang mit der rassistischen sozialen Alltagspraxis der Bürger des Staates steht. Nachdem sie sich die tschechische Identität aneignen und ihre frühere Identität, gesamt mit ihrer Mutter, ganz verleugnen, bricht Leila zusammen und tötet sie affektiv. Zweig stellt somit eine Kritik an Staaten, deren Bürger den Rassismus als Alltagspraxis ausüben, die deshalb fähig sind, andere Menschen aufgrund der Überzeugung der eigenen Überlegenheit zu verachten, zu diskriminieren, auszuschließen und gegebenenfalls auch zu vernichten.

VI. Stimmenanalyse Christa Wolfs *Medea. Stimmen* (1996)

1. Einleitung

Michail Bachtin hebt in seinem Essay *Das Wort im Roman* hervor, dass der Roman als Ganzes verschiedenartige Reden und verschiedene Stimmen umschließt.²²⁴ Als Grundtyp der heterogenen stilistischen Einheiten, die auf unterschiedlichen sprachlichen Ebenen liegen und unterschiedlichen stilistischen Gesetzmäßigkeiten folgen, benennt er u.a. *das stilistisch individualisierte Reden der Helden*.²²⁵ Der Roman bestehe laut ihm nämlich aus solchen individualisierten Reden und sei somit eine künstlerisch organisierte Redevielfalt, eine Art Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt.

Im Roman *Medea. Stimmen* (1996) von Christa Wolf erzählen sechs Figuren die Geschichte gemeinsam. Es existiert kein allwissender Erzähler oder nur eine Figur, welche das Geschehen vermittelt. Die Erzählung bleibt figurengebunden und somit unausweichlich subjektiv. Um eine einzige Ich-Perspektive relativieren zu können, eröffnet Wolf also weitere Stimmen. Laut der Definition von Ansgar und Vera Nünning sind das eben die Merkmale eines multiperspektivischen Erzählens.²²⁶ Multiperspektivität oder multiperspektivisches Erzählen werde nämlich als eine Form der narrativen Vermittlung definiert, bei der ein und derselbe Sachverhalt aus zwei oder mehreren Sichtweisen bzw. individuellen Standpunkten unterschiedlich dargestellt wird. Die dialogische Multiperspektivität sei eine kaleidoskopische Vielfalt der Perspektiven, die sich wechselseitig kommentieren und relativieren.²²⁷

Der Perspektivenbegriff²²⁸ beziehe sich auf die jeweils individuelle Wirklichkeitssicht der fiktiven Gestalten (Figuren und Erzählinstanzen) in narrativen Texten. Demzufolge habe ein Roman nicht eine bestimmte Erzählperspektive, sondern präsentiere vielmehr ein Ensemble von Figurenperspektiven.²²⁹ Das Ensemble verschiedener Stimmen prägt den dialogischen und polyphonen Charakter des Romans von Christa Wolf. Die unterschiedlichen Stimmen grenzen sich durch die ihnen eigenen Wert- und Normvorstellungen voneinander ab.

²²⁴ BACHTIN, M. Michail: *Die Ästhetik des Wortes*. Herausgegeben von Rainer Grüber; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. S. 156.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ NÜNNING, Ansgar; NÜNNING, Vera: *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2000. S. 59.

²²⁷ Ebd. S. 61.

²²⁸ *Perspectiva* ist von dem lateinischen Verb ‚*perspicere*‘ abgeleitet. Das Verb bedeutet sowohl ‚hindurchsehen‘, ‚deutlich sehen‘, ‚beschauen‘ und ‚betrachten‘, als auch ‚wahrnehmen‘, ‚erkennen‘ und ‚untersuchen‘. IN: Ebd. S. 2.

²²⁹ Ebd. S. 13.

Wie Bachtin feststellt, ist jede Stimme „ein Standpunkt, ein sozioideologischer Horizont realer gesellschaftlichen Gruppen und ihrer Repräsentationen“.²³⁰ Sie steht also für eine bestimmte Art der Wirklichkeitskonstruktion, durch die sie sich von anderen unterscheidet, andere ergänzt, ihnen widerspricht oder dialogisch auf sie bezogen ist. Die dargestellten Weltuniversen und Deutungsmuster schließen einander somit nicht aus, sondern überschneiden sich auf vielfältige Weise.²³¹ Bachtin hebt diesbezüglich hervor:

Die stilistische Besonderheit der Gattung des Romans beruht gerade auf der Kombination dieser untergeordneten, aber relativ eigenständigen (manchmal sogar verschiedensprachigen) Einheiten innerhalb der höheren Einheit des Ganzen: der Stil des Romans besteht in der Kombination von Stilen; die Sprache des Roman ist ein System von <Sprachen>.²³²

Er definiert die Sprache nicht als ein System abstrakter grammatischer Kategorien, „sondern als *ideologische gefüllte* Sprache, Sprache als Weltanschauung und sogar als konkrete Meinung.“²³³ Er betont weiterhin, dass die Rede der Helden nur jene grundlegenden kompositorischen Einheiten sind, mit deren Hilfe die Redevielfalt in den Roman eingeführt wird.²³⁴ Er setzt den Gedankengang fort, indem er schreibt:

Die Redevielfalt, die in den Roman eingeführt wird [...] ist *fremde Rede in fremder Sprache*, die dem gebrochenen Ausdruck der Autorintentionen dient. Das Wort einer solchen Rede ist ein *zweistimmiges* Wort. Es dient gleichzeitig zwei Sprechern und drückt gleichzeitig zwei verschiedene Intentionen aus: die direkte Intention der sprechenden Person und die gebrochene des Autors. In einem solchen Wort sind zwei Stimmen, zwei Sinngebungen [dva smysla] und zwei Expressionen enthalten. Zudem sind diese beiden Stimmen dialogisch aufeinander bezogen, sie wissen gleichsam voneinander (wie zwei Repliken eines Dialogs voneinander wissen und sich in diesem gegenseitigen Wissen entfalten), sie führen gleichsam ein Gespräch miteinander.²³⁵

Bachtin entwickelt hier seine Theorie der Dialogizität auf der Grundlage des zweistimmigen Romanwortes, das im Kleinen abbilde, was im Großen für den polyphonen Roman als Ganzes gelte: „Das zweistimmige Wort ist stets im Innern dialogisiert.“²³⁶ Er bezeichnet solche Worte als *hybride Konstruktionen*,

²³⁰ BACHTIN: *Die Ästhetik des Wortes*. S. 290.

²³¹ Ebd. S. 183.

²³² Ebd. S. 157.

²³³ Ebd. S. 164.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd. S. 213.

²³⁶ Ebd.

die ihren grammatischen (syntaktischen) und kompositorischen Merkmalen nach zu einem einzigen Sprecher gehört, in der sich in Wirklichkeit aber zwei Äußerungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei <Sprachen>, zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen.²³⁷

Obwohl im Roman *Medea. Stimmen* kein Dialog im Sinne eines einander direkten Ansprechens der Figuren zustande kommt, gibt es trotzdem durch die inneren Monologe und die inneren Reden jeweils einen inneren Dialog, den auch Bachtin berücksichtigt.²³⁸ Jede Figur bleibt also in ihrem eigenen Gedankengang isoliert. Diese Isolation der eigenen Gedanken drückt auch die Unmöglichkeit der Repräsentation der Weltsicht Medeas und anderer Figuren aus. Nach Anna Chiarloni bestätigt sich in den elf Stimmen die Schwierigkeit, zwischen unterschiedlichen Anschauungen der Welt eine Vermittlung zu schaffen.²³⁹ Die Figuren sprechen in ihren Monologen mit sich selbst, oder im Falle Medeas, mit Verstorbenen bzw. weit entfernten Personen (Absyrtos, Mutter). Auf der anderen Seite wird es jedoch dadurch ermöglicht, die eigentlichen Motive und Denkweisen der Figuren zu erfahren. Der Leser habe nämlich durch diese Struktur des Romans eine Innensicht der Figuren und so sei es ihm möglich, die Funktionsweise des Herrschaftsdiskurses in Korinth zu erkennen, der sich gerade dadurch auszeichnet, dass er Sachverhalte auf einer öffentlichen Ebene falsch darstellt oder vertuscht.²⁴⁰

Jede Wirklichkeitssicht wird durch soziale und gesellschaftliche Faktoren determiniert. Die Figuren denken nach und laut Evelyn Berger ist dieses „Nach-denken“ hier wörtlich zu nehmen, denn sie reflektieren die Vergangenheit und vollziehen so, die eigentliche Handlung lediglich in ihren Köpfen nach.²⁴¹ Christa Wolf setzt diese Technik bewusst ein, denn: „Ich bin immer auf der Suche zu erhaschen, wie das innere Erleben eines Menschen vor sich geht [...] das ist meine Art, Realismus zu produzieren.“²⁴² Von den Figuren wird selbst reflektiert, wie Wahrheit, Lüge und schließlich der Mythos der Kindesmörderin zustande kommen. Als Funktionen der Monologe können die folgenden genannt werden: Die Schilderung von

²³⁷ Ebd. S. 195.

²³⁸ NÜNNING, Ansgar; NÜNNING, Vera: *Multiperspektivisches Erzählen*. S. 246.

²³⁹ CHIARLONI, Anna: *Medea und ihre Interpreten* IN: HOCHGESCHURZ (Hrsg.): *Christa Wolfs „Medea“. Voraussetzungen zu einem Text*. Berlin: Gerhard Wolf Janus Press, 1998. (111-119.) Hier: S. 112.

²⁴⁰ BEYER, Martin: *Das System der Verkennung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. S. 151.

²⁴¹ BERGER, Evelyn: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs. Cassandra und Medea. Stimmen*. Köln: Univ. Diss., 2007. S. 36.

²⁴² Documentation: Christa Wolf. – IN: *The German Quarterly* 1 (1984), (91-115.) Hier: S. 109.

Bewusstwerdungsprozessen, Erläuterungen von Beweggründen des Handelns und des Ringens um Entscheidungen und Lösungen.²⁴³

Im Weiteren soll untersucht werden, wie die Stimmen als kollektive Subjekte, Repräsentanten soziologisch und anders spezifizierbarer Gruppen dargestellt werden. Laut Bachtin zwingt der Prosaschriftsteller die Sprache des Romans (das System von Sprachen) letzten Endes jedoch dazu, seinen Intentionen zu dienen. Hier wird es weiterhin untersucht, ob es eine Stimme gibt, die sich sogar der eigentlichen Intention von Wolf entzieht.

2. Die Vor-Stimmen

Die erste Stimme im Roman ist ein Zitat von Elisabeth Lenk, mit dem das Werk eingeführt wird. In diesem Zitat wird der Begriff der *Achronie* erklärt, unter dem Lenk ein Ineinander der Epochen versteht.²⁴⁴ Sie spricht über die „Wände der Zeiten“, die man sowohl wie eine Ziehharmonika auseinanderziehen, aber auch wie die russischen Puppen ineinanderstülpen kann, wodurch Leute aus anderen Jahrhunderten uns hören und wir sie sehen können. Achronie beschreibe also eine reziproke Bewegung durch die Zeit.²⁴⁵

Nach diesem ersten Zitat erfolgt eine Auflistung der Figuren, die im Roman zu Wort kommen, ähnlich dem Personenverzeichnis eines Theaterstücks.²⁴⁶ Sie werden jedoch nicht als Figuren, sondern als Stimmen bezeichnet. Unter den Stimmen werden also nur die sechs Figuren gelistet, die mit ihren Monologen den Roman ausmachen. Die anderen Figuren werden als „Andere Personen“ (7) bezeichnet. Demzufolge kann festgestellt werden, dass Wolf unter Stimmen nicht bloß die fiktiven Figuren ihres Werks versteht, sondern sie für *Personen* hält, welche eine größere Autonomie der Figuren voraussetzt, die ihre Existenz auch außerhalb der Romanfiktion impliziert. Demzufolge kann festgestellt werden, dass Wolfs fiktive Stimmen, im Sinne der oben erläuterten Realismusauffassung, eine gewisse Abbildfunktion haben.

Es wird jedoch deutlich, dass es auch weitere Stimmen gibt, denn es folgt eine kursive Vorrede, die in einer Wir-Form gehalten wird, ohne dass erkennbar ist, wer genau damit gemeint ist. Laut Martin Beyer kann sich der Leser durch die fehlende Spezifizierung der

²⁴³ GÖBEL-UOTILA: *Medea*. S. 219.

²⁴⁴ WOLF, Christa: *Medea. Stimmen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. S. 6. Die weiteren Zitate aus dem Drama werden mit Seitenangaben im Text markiert.

²⁴⁵ BEYER: *Das System der Verknennung*. S. 80.

²⁴⁶ Marketta Göbel-Uotila weist auf die zahlreichen Bühnenbearbeitungen von Wolfs *Medea* u.a. im Jahr 1997 hin. Vgl.: GÖBEL-UOTILA: *Medea*. S. 218.

Wir-Gruppe nicht davon abgehalten sehen, sich dieser zuzurechnen.²⁴⁷ Diese Passage könne laut ihm als Fortsetzung der Gedanken aus dem Zitat von Elisabeth Lenk interpretiert werden, „da die Wände durchlässig sind“ und „[w]ir [...] treten [...] in ihre Zeit ein“ – obwohl an dieser Stelle noch nicht eindeutig ist, wer unter „ihre“ gemeint wird. Medea wird auch später namentlich nicht genannt, die Stimme der Vorrede weist aber indirekt auf sie hin, als die Frage gestellt wird, ob man sie als „Kindesmörderin“ bezeichnen kann. Die Begegnung mit ihr sei „gewünscht“, denn diese Begegnung sei nicht nur Beschäftigung mit der Vergangenheit, sondern primär eine Konfrontation mit *gegenwärtigen* Konfliktstrukturen, die die Wir-Gruppe betreffen. Das ist ein „schmerzhafter Vorgang“, weil die Wir-Gruppe Medea erkennt und „unsere Verkennung bildet ein geschlossenes System“ (9). Was unter Verkennung gemeint wird, wird am Ende des Romans sichtbar gemacht: Die größte Änderung am Medea-Mythos wird nämlich durchgeführt, indem Christa Wolf ihre Protagonistin nicht mehr als Kindermörderin oder Mörderin ihres Bruders Absyrtos darstellt. Wie es im Rahmen der späteren Stimmenanalyse sichtbar gemacht wird, ist der Mythos der Kindesmörderin der Autorin nach aus Kalkül entstanden. Der Mythos, den Wolf aufgriff und bearbeitete und in dem Medea immer wieder als Kindesmörderin dargestellt wird, wird also als ein geschlossenes System konzipiert, welches die Autorin durch die veränderte Darstellung Medeas aufschloss. Sie verbindet die Verkennung Medeas auch mit Selbstverkennung und weist somit durch die konstituierte Identität Medeas als Kindesmörderin auf die konstituierte Identität unseres Selbst, welches durch einen ähnlichen Projektionsprozess zustande kommt. Medea wird zeitlos im Mythos immer wieder als „wilde Frau“ konstituiert und dank dieser Zeitlosigkeit ihrer Gestalt könne unsere Zeit uns treffen (Ebd.). Das heißt, dass dieser schmerzhafteste Vorgang, welcher uns mit der Verkennung unseres Selbst konfrontiert, zu einer richtigen Selbstreflexionsleistung verhelfen kann. Wolf scheint somit mit ihrem Roman zu versuchen, einen Weg aufzuzeigen, welcher zu einer richtigen Selbstreflexionsleistung führen kann.

Vor jedem Monolog der Figuren gibt es Zitate von verschiedenen Werken. Laut Beyer sind diese Zitate eine Art Vor-Stimmen²⁴⁸ und haben unterschiedliche Funktionen: Zum einen werde damit die Tradition einbezogen, auch wenn dies hier sehr pointiert vollzogen werde und die Vorgängertexte bewusst nicht adäquat wiedergegeben würden.²⁴⁹ Zum anderen

²⁴⁷ BEYER: *Das System der Verkennung*. S. 81.

²⁴⁸ Ebd. S. 87.

²⁴⁹ Beyer weist z.B. darauf hin, dass im Vorspann zum dritten Monolog fälschlicherweise ein Zitat Medeas bei Euripides hier Kreon in den Mund gelegt wird. Er stellt ferner fest, dass dieser Fehler

erfolge eine poetologische Bestimmung, wie die Begegnung mit der mythologischen Figur verstanden werde und vom Leser verstanden werden solle.²⁵⁰ Das erste Zitat vor Medeas Monolog stammt von Senecas *Medea*, in dem es u.a. steht: „Medea bin ich jetzt, / gewachsen ist meine Natur durch Leiden.“ (11) Medea wird somit von Wolf, noch bevor sie zu Wort kommt, in die Position eines Opfers versetzt, die viel von ihrer Umgebung zu leiden hatte.

3. Die Stimme von Medea

Mit ihrem ersten Satz, „Auch tote Götter regieren.“ (13) werden sofort zwei Bedeutungsdimensionen eröffnet: Einerseits bedeutet es, dass man nicht allein selbst Entscheidungen bezüglich des eigenen Schicksals treffen kann und andererseits tritt Medea mit ihrer Vergangenheit in Kontakt, womit sie sich sowohl mit den im Vorigen erwähnten Stimmen, als auch mit dem gesamten Medea-Mythos sofort verbindet. Sie leidet unter Alpträumen und spricht im ganzen Monolog zu ihrer Mutter. Der Gedankengang mit dem nicht selbst-regierten Schicksal wird weitergeführt, indem Medea die Fähigkeit, die Linien in den Handflächen lesen zu können, thematisiert, welches ihre Mutter ihr beibrachte (Ebd.). Dass Medea gegen die Vorstellung kämpft, dass das Schicksal des Menschen in den Handflächen eingeschrieben steht und somit auch die Zukunft im Voraus entschieden ist, wird sichtbar, indem sie sagt: „oft habe ich mich ihrer Botschaft entzogen, habe die Hände zu Fäusten geballt, habe sie ineinander verschlungen“ (Ebd.). Sie verfügt bei Wolf über eine kämpferische Identität, welche Eigenschaft später im ganzen Roman konsequent transparent bleibt. Sie befindet sich an dieser Stelle in Korinth und erwähnt, dass sie aus dem Palast des Königs Kreons ausgewiesen wurde. Den Grund erzählt sie noch nicht, „[d]as kommt später.“ (14) Doch bei Jasons Stimme erfährt der Leser diese Information, zumindest aus seiner „beschränkten“ Sicht, wie er an einer Stelle über sich selbst sagt: „Zu hoch für mich, all diese schwierigen verborgenen Zusammenhänge.“ (47) Der Grund für die Austreibung Medeas aus dem Palast fasst er folgendermaßen zusammen:

Nichts hat den König Kreon und seine Umgebung so gegen sie aufgebracht wie der Gleichmut, mit dem sie kürzlich ihre Austreibung aus dem Palast von Korinth zu Kenntnis nahm, angeblich wie der Leibarzt des Königshauses bezeugte, weil ihre Mittelchen und Tränke der uralten Mutter des Königs geschadet hätten, aber das glaubte sowieso keiner. (49)

bewusst gemacht wurde, um eine Modulation der Prätexte durchzuführen. Siehe: BEYER: *Das System der Verkennung*. S. 83.

²⁵⁰

Ebd.

Es gibt also einen offiziellen Grund, laut dem Medeas Tränke der Mutter des Königs schadeten, dieser Grund war jedoch nicht glaubhaft. Jason zitiert dann Leukons Erklärung, der der zweite Astronom des Königs Kreon in Korinth ist, der sagte: „der Plast habe ihr stolzes spöttisches Wesen nicht mehr ertragen“ (50). Medea sagt auch über sich selbst: „Ich bin keine junge Frau mehr, aber wild noch immer, das sagen die Korinther, für die ist eine Frau wild, wenn sie auf ihrem Kopf besteht.“ (18) Medea ist jemand, die versucht, Klarheit über die Mechanismen ihrer Umwelt, insbesondere auch der politischen Verhältnisse, zu erlangen. Der Erkenntnisgewinn ist ein leitendes Motiv hinter ihrem Handeln: „Ich wollte mir nur klarmachen, wo ich lebe.“ (165) Leukon beschreibt später, dass die Funktion Medeas in Korinth darin bestünde, eine Spiegelfunktion einzunehmen, die „verschüttete Wahrheit aufzudecken, die unser Zusammenleben bestimmt.“ (164) Gerhard Rupp bemerkt dazu: „Die Spiegelfunktion zeigt an, dass Medea [...] eine Indikatorenfunktion für den Zustand unserer Gesellschaft hat. [Sie] leg[t] den Finger in die Wunde, die die blutrüstige Gewalt geschlagen hat.“²⁵¹ Sie rührt an den „dunkle[n] Fleck[en]“ (137) der anderen Figuren, sie *durchschaut* sie (103) – und gerade dies bringt sie in Korinth in Gefahr. In Bezug auf das Sehen und Durchschauen kann festgestellt werden, dass es sich dabei um ein analytisches Sehen handelt. Die Figur Medea ist „sehend im Sinne, dass sie die Machtverhältnisse und die politischen Strategien erkennt.“²⁵² Medea folgt als Seherin dem Selbstverständnis einer selbstbewussten Frau, die auf ihre eigene Stimme besteht und die an den gesellschaftlichen und politischen Ereignissen in Korinth teilhaben will. Das ist der Grund, warum sie nach einem feierlichen Essen mit dem König und anderen hochrangigen Menschen der Königin Merope nachging. Die Königin verbringt „ihre Tage und Nächte im entlegensten, ältesten Teil des Palastes, in dickwandigen Kammern, die lichtarmen Höhlen gleichen sollen, eher eine Gefangene als eine Herrscherin, bedient und bewacht von zwei seltsam urtümlichen Weibern“ (18). Während des Essens stellte Medea fest, dass „sie wortlos neben dem König Kreon saß, daß sie ihn zu hassen, er sie zu fürchten schien, das konnte jeder sehen“. (19) Medea folgte ihr in einen Keller, in eine Art Höhle. Was später passierte, erschrak sie: „Dann hörte ich den Ton. Er hielt länger an, als ein Mensch Atem hat, ein kaum hörbares, doch durchdringendes Winseln, das konnte auch ein Tier sein, aber es war kein Tier. Es war die Frau. Es war Merope.“ (21)

²⁵¹ RUPP, Gerhard: *Weibliches Schreiben als Mythoskritik. Christa Wolfs Medea. Stimmen*. IN: Ders. (Hrsg.): *Klassiker der deutschen Literatur. Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. (301-322.) Hier: S. 308.

²⁵² DELISE, Manon: *Weltuntergang ohne Ende. Ikonographie und Inszenierung der Katastrophe bei Christa Wolf, Peter Weiss und Hans-Magnus Enzensberger*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 34.

Medea tastete im Dunkel herum und fand den Grund für das seltsame Verhalten der Königin: sie fand einen schmalen kindlichen Totenschädel, feinknochige Schulterblätter, zerbrechliche Wirbelsäure, die Knochen der Königstochter Iphinoe, der ersten Tochter von König Kreon und Königin Merope. Die Königin erzählt später Medea den Grund, warum ihre Tochter sterben sollte: „Er [Kreon] hat es befohlen [...] Er hat sie aus dem Weg haben wollen, Iphinoe. Er hatte Angst, wir würden sie an seine Stelle setzen. Und das wollten wir auch. Wir wollten Korinth retten.“ (106)

4. Die Stimme von Akamas

Wie Akamas später berichtet, gab es nämlich damals die Möglichkeit „eines Bündnisses mit einer Nachbarstadt, das Korinth sicher und unangreifbar gemacht hätte, aber nur unter der Bedingung, daß Iphinoe den jungen König dieser Stadt heiraten und später Kreons Nachfolge antreten sollte.“ (118) Merope und viele waren dafür. Kreon war dagegen. Akamas stand auf Kreons Seite, weil er wie selbst sagte:

Es hat doch keinen Sinn, sagte er, [...] die Hoffnung auf eine neue Weiberschaft zu befestigen. Nicht, daß er etwas gegen Frauen habe, die Geschichte der Völker rund um unser Meer gebe ja genügend Beispiele für erfolgreiche Frauendynastien. Nicht Eigennutz, nur die Sorge um Korinths Zukunft habe ihn bestimmt. (Ebd.)

Er dachte, er kann die Zeichen der Zeit lesen und sehen, dass Korinth nicht gewachsen ist, die Probleme mithilfe der Frauen zu lösen. Er formuliert später: „Der Preis dafür, nicht überrannt zu werden, kann schmerzlich sein. [...] Unser Preis war Iphinoe. Ganz Korinth wäre untergegangen, wenn wir sie nicht geopfert hätten“ (118-119).

Medea versucht zwar Akamas zu überzeugen, dass sie es nie vorhatte, über ihr Wissen zu sprechen, nämlich, dass die Stadt „auf eine Untat gegründet“ (24) ist, weil sie weiß, „wer dieses Geheimnis preisgibt, ist verloren.“ (Ebd.) Sie sagte selbst: „Es lag mir fern, dieses Wissen unter die Leute zu bringen. Ich wollte mir nur klarmachen, wo ich lebe.“ (165) Akamas und Kreon hatten jedoch Angst vor der Enthüllung und entschieden sich, Medea zu beseitigen und zwar auf die Art und Weise, dass sie sie beschuldigen, ihren Bruder Absyrtos in Kolchis getötet zu haben. Die Zeugen wären Jasons ehemaligen Gefährten, die damals mit ihm auf dem Schiff Argo nach Kolchis fuhren, um das goldene Vließ zu erlangen. Jason findet jedoch die Vorstellung absurd, dass seine Gefährten die Wahrheit sagen werden: „was sollen die sagen und insgeheim dachte ich, was natürlich auch Akamas weiß, für einen Krug Wein werden sie alles sagen, was man von ihnen hören will. Will man also etwas Bestimmtes

von ihnen hören?“ (57) Es wurde schließlich erreicht, dass die Menschen daran glaubten, sie habe ihren Bruder umgebracht (141), und später machen sie Medea sogar für die Pest verantwortlich, wie Glauke, die zweite Königstochter, berichtet: „und heute hörte ich Stimmen, die ihren Namen zusammen mit der Pest nannten, die unten in den Armviertel der Stadt ihre ersten Opfer gefordert hat“ (Ebd.). Dies sind die anonymen Stimmen der Korinther, die um die Verbreitung von Gerüchten sorgen. Akamas gesteht zwar ein, dass er keine Freude daran hat, jedoch, wie er behauptet, „man muß manches tun, was einem wenig behagt.“ (113) Er fasst auch sein Ziel wie folgt zusammen: „Nun wird es ja sowieso bald vorbei sein mit dem heimlichen Ruhm der Medea als Heilerin. Wer wird noch zu einer Frau gehen, die ihren Bruder ermordet hat.“ (112) Medea genoss nämlich nach ihrer Ankunft in Korinth einen bestimmten Ruhm unter den Korinthern. Wie auch Jason beschrieb, heilte Medea die Menschen und „es wurde Mode in Korinth, sich an sie zu wenden und nicht an die Astrologen oder an die Ärzte aus der Schule Akamas.“ (64) Es war ein anderer Grund für Akamas, Medea zu vernichten, obwohl sie ihm am Anfang noch sympathisch war: „Für mich war es kurios, meine Stadt mit ihren Augen zu sehen.“ (113) Akamas erklärte Medea, wie seiner Meinung nach Korinth funktioniert, was eigentlich hieß, zu erklären, auf welche Weise er seine Macht ausübt:

zu der gehört, daß sie unsichtbar bleibt und jedermann, besonders der König, fest überzeugt ist, er allein, Kreon, sei die Quelle der Macht in Korinth. Ich konnte dem Kitzel nicht widerstehen, die Einsamkeit und Verschwiegenheit, zu der ich verurteilt bin, zu durchbrechen und diese Frau, die nicht von unserer Welt ist, zu einer Art Vertrauten zu machen. (Ebd.)

Akamas' Verhältnis hat sich zu Medea verändert, als sie die Hungersnot in Korinth abwendete, die Korinth nach einer zweijährigen Dürre drohte. Sie verbreitete nämlich die Kenntnis „der eßbaren Wildpflanzen, die unerschöpflich zu sein scheint, und sie lehrte, nein, zwang die Korinther, Pferdefleisch zu essen.“ (46) So wurde Medea für Akamas eine Feindin. „Seit dieser Hunger- und Pferdegeschichte sieht er sie als eine Bedrohung für sich an.“ (47) Akamas ist nämlich davon überzeugt, dass die Leute sich lieber für verhext halten wollen, „als sich selbst zu glauben, daß sie Unkraut fraßen und die Eingeweide unberührbarer Tiere verschlangen, aus gewöhnlichem Hunger.“ (Ebd.)

Akamas ist weiterhin davon überzeugt, dass die Korinther für Lügen und Legenden empfänglich sind: „Ich lerne, daß keine Lüge zu plump ist, als daß die Leute sie nicht glauben würden, wenn sie ihrem geheimen Wunsch, sie zu glauben, entgegenkommt.“ (122/123) Die Lenkung von Gerüchten und falschen Anschuldigungen wird zum Zwecke des Machterhalts

für Akamas zu einer bevorzugten Verhaltensweise. Er ist nämlich derjenige, der den aktuellen Diskurs in Korinth lenken kann. Eine Besonderheit in Christa Wolfs *Medea*-Roman ist – so Beyer –, dass der Prozess der Selektion eines Opfers und seiner Bestrafung von den Machthabern in Korinth ganz gezielt ausgeübt wird.²⁵³ Dazu ist Akamas in der Lage, weil er den *Diskurs* beherrscht. Wie Claudia Jünke betont, können Diskurse nicht einfach als Vermittlungsinstanzen gedacht werden, sondern auch als Objekte von Machtkämpfen.²⁵⁴ Es ist nämlich „der Wille zur Macht, der die Diskurse ordnet. Ihr Ziel ist nämlich die Fixierung bestimmter Machtsysteme.“²⁵⁵ Die Methode der Diskursanalyse nach Michel Foucault bietet ein Instrumentarium, um die Rolle der Macht im Roman zu untersuchen. Nach Foucault wird die Macht durch das Beherrschen bestimmter Redeordnungen gesichert, kontrolliert und ausgeübt. Wer die Regeln der Diskurse beeinflusst, kann bestimmen, wie über einen bestimmten Sachverhalt gesprochen werden darf, oder ob darüber überhaupt Äußerungen zulässig sind. Wer sich nicht an die Diskursregeln hält, wird ausgegrenzt, eine Ausgrenzung, die zunächst auf einer sprachlichen Ebene ablaufen mag, aber sehr schnell in eine physische Ausgrenzung münden kann.

Den Ausgangspunkt markiert die Entdeckung, dass „alle sprachlichen Aussagen einem heterogenen Regelwerk gehorchen, das aus geläufigen allgemeinen Grundlagen zu bestehen scheint.“²⁵⁶ Einen Diskurs bildet demnach eine „Menge von Aussagen, die einem bestimmten Formationssystem zugehören“²⁵⁷ und die spezifischen Regeln unterworfen sind. Nicht jede Aussage ist zu einem bestimmten Diskurs zugelassen und nicht jeder kann in einen bestimmten Diskurs, zum Beispiel in einen politischen Diskurs, als Sprecher eintreten. Dabei müssen die Voraussetzungen für die Teilnahme am Diskurs nicht notwendigerweise sprachlicher Natur sein. „Man weiß, dass man nicht das Recht hat, alles zu sagen, dass man nicht bei jeder Gelegenheit von allem sprechen kann, dass schließlich nicht jeder beliebig über alles Beliebige reden kann.“²⁵⁸ Foucault betont ferner:

Ich setzte voraus, dass in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe

²⁵³ BEYER: *Das System der Verknennung*. S. 111.

²⁵⁴ JÜNKE, Claudia: *Polyphonie der Diskurse*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. S. 25.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ BAASNER, Rainer; ZENS, Maria: *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Zweite überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 2001. S. 138.

²⁵⁷ FOUCAULT, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. S. 156.

²⁵⁸ FOUCAULT, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Vorlesung am Collège de France- 2. Dezember 1970. München: Hanser, 1974. S. 7.

es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen.²⁵⁹

Foucault unterscheidet *Prozeduren der Ausschließung*, von denen das Verbot das wichtigste ist. Bestimmte Äußerungen werden tabuisiert, bestimmte Sprecher erhalten weniger Rechte als andere. Im Bereich eines politischen Herrschaftsdiskurses scheint die ordnende Kraft des Diskurses leichter bestimmbar zu sein: Es sind, insbesondere in autoritär geführten Staaten, die Machthaber selbst, welche die Redeordnung definieren. Eine Integration von Sprecher, welche die Ordnung des Diskurses reformieren wollen, fällt hier ungleich schwerer als in weniger strikt reglementierten Diskursen.²⁶⁰ Es ist an dieser Stelle sinnvoll, auch den Unterschied zwischen der Subjektauffassung von Michel Foucault bzw. die von Christa Wolf zu thematisieren. Soweit Foucault über die „Dezentralisierung von Subjektivität“²⁶¹ spricht und das Subjekt im Diskurs quasi verschwinde, ist es bei Wolf genau das Gegenteil: Bei der Autorin wird das Subjekt sogar transparent, durch eine minutiöse, um größtmögliche Authentizität bemühte Innenschau, die gleichzeitig nach einer für diesen Prozess angemessenen Sprache fragt.²⁶²

Ein Ausschließungssystem betrifft die Bestimmung dessen, was als *wahr* und was als *falsch* zu gelten hat. Die Kenntnis oder das Wissen dessen, was wahr ist, verknüpft Foucault mit der Rolle der Macht. Er beschreibt Wissen und Macht als einander einschließend und zeigt sich überzeugt davon, „dass es keine Machtbeziehung gibt, ohne dass sich ein entsprechendes Wissensfeld konstituiert, und kein Wissen, das nicht gleichzeitig Machtbeziehungen voraussetzt und konstituiert.“²⁶³ Das Wissen einer Gesellschaft wird in der Regel nicht auf alle gleich verteilt bzw. es wird bestimmten Personengruppen unmöglich gemacht, an diesem Wissen zu partizipieren. Akamas sagt an einer Stelle des Romans: „Es ist doch lächerlich, anzunehmen, Menschen würden dadurch gebessert, dass man ihnen die Wahrheit über sie sagt. Mutlos und bockig werden sie dann, zügellos, unregierbar.“ (120) Der oberste Astronom von Korinth stellt sein Wissen einzig und allein in den Dienst der

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ BEYER: *Das System der Verknennung*. S. 127.

²⁶¹ BÜRGER, Peter: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. S. 97.

²⁶² BEYER: *Das System der Verknennung*. S. 125.

²⁶³ FOUCAULT, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. S. 39

Aufrechterhaltung seiner Macht und die „des patriarchalischen Gesellschaftssystems um jeden Preis und auf ewig.“²⁶⁴

Korinth ist, wie Christa Wolfs selber beschreibt, „durchpatrialisiert“²⁶⁵. Die „Frauen spielen dort keine bestimmende Rolle mehr, sie sind keine selbstbestimmten Menschen mehr.“²⁶⁶ Medea sagt einmal: „Die Frauen der Korinther kommen mir vor wie sorgfältig gezähmte Haustiere, sie starren mich an wie eine fremde Erscheinung.“ (18) Die Position der Korintherinnen ist in ihrer Heimstadt in jeder Beziehung eine untergeordnete, was sie akzeptieren. Als oberstes Gebot für die Frauen gilt, sowohl in ihrem Aussehen, als auch in ihrem Verhalten, möglichst unauffällig zu bleiben.²⁶⁷ Kolchis und Korinth sind bei Christa Wolf Übergangsgesellschaften zwischen Matriarchat und Patriarchat. In Kolchis genossen die Frauen noch einen größeren Respekt vor den Männern. Da in Korinth anders als in Kolchis, die Gewohnheit herrscht, „daß der Mann zuerst spricht, sogar, [...] daß der Mann für die Frau spricht“ (75), wunderte sich Jason, als er in Kolchis war: „Wir fanden es übertrieben, wie die Kolcher ihre Frauen hielten, als hinge von ihrer Meinung und ihrer Stimme etwas Wesentliches ab.“ (55/56) Medea vergleicht auch die unterschiedlichen Verhaltensweise der Männer und Frauen in Korinth und in Kolchis: „Die Männer hätten in Kolchis ihren Gefühlen freien Lauf gelassen [...] während man doch in Korinth bei einer Beerdigung keinen Mann weinen sehe.“ (30) Nachdem Medea Jason zu weinen sieht, erwähnt, dass sie dafür noch zahlen werden muss: „Immer muß die Frau dafür zahlen, wenn sie in Korinth einen Mann schwach sieht.“ (27)

Medea passt in das Frauenbild der Korinther jedoch nicht hinein. Sie ist nach Berger „ein außerhalb der geordneten Welt stehendes Wesen“.²⁶⁸ Sie stammt aus einem Stadtstaat, „in dem noch matriarchale Verhältnisse erinnert werden.“²⁶⁹ Medea war die oberste Heilerin in Kolchis und deshalb begegneten ihr die Mitbürger mit höchster Achtung und Ehrerbietung.

²⁶⁴ DAKOVA, Nadesha: *Ausgrenzung und Dämonisierung als Herrschaftsmechanismen des Patriarchats. Christa Wolfs Roman „Medea. Stimmen“*. IN: Germania. Jahrbuch für deutschlandkundliche Schriften. 7. Jahrgang: Mythos – Geschlechterbeziehungen – Literatur. Hrsg. vom Institut für deutsche Geistes- und Sozialwissenschaften der St. Kliment-Ochridski-Universität. Sofja: Alja, 2000. (135-150.) Hier: S. 143.

²⁶⁵ WOLF, Christa: *Warum Medea? Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann am 25.01.1996*. IN: HOCHGESCHURZ: *Christa Wolfs „Medea“*. (49-57.) Hier: S. 50.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Sie müssen z.B. nach der Hochzeit ihr Haar einbinden, um kein Aufsehen zu erregen. IN: WOLF: *Medea. Stimmen*. S. 63.

²⁶⁸ BERGER: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*. S. 102.

²⁶⁹ WOLF: *Warum Medea?* S. 50.

(187) Jason beschreibt das Verhalten von Medea und das von anderen Frauen aus Kolchis folgendermaßen:

Fast könnte man meinen, sie spiele mit der Gefahr. Wie sie schon geht. Herausfordernd, das ist das Wort. Die meisten Kolcherinnen gehen so. Es gefällt mir ja. Aber man kann doch die Frauen der Korinther auch verstehen, wenn sie sich beschweren: Wieso sollten Fremde, Flüchtlinge, in ihrer eigenen Stadt selbstbewusster gehen dürfen als sie selbst. Es kam zu Reibereien, ich sollte schlichten, Medea ließ mich abblitzen. (47)

Auch Leukon bemerkt die unterschiedliche Kopftragung der Kolcher: „machen die niedere Arbeit und tragen den Kopf hoch, wie die Frauen unserer höchsten Beamten.“ (159) Er sucht den Grund für den Unterschied in der unterschiedlichen Atmosphäre der zwei Länder, in der die Menschen jeweils aufwachsen: Solange die Kolcher über ein stabiles Selbstsicherheit und Selbstbewusstsein verfügen, lernen die Korinther bereits früh, dass sie Angst vor der Macht haben sollen:

Irgend etwas fehlt dieser Frau, was wir Korinther alle mit der Muttermilch einsaugen, das merken wir gar nicht mehr, erst der Vergleich mit den Kolchern und besonders mit Medea hat mich darauf gestoßen, es ist ein sechster Sinn, eine feine Witterung für die kleinsten Veränderungen der Atmosphäre um die Mächtigen, von der wir, jeder einzelne von uns, auf Leben und Tod abhängig sind. Eine Art ständigen Schreckens, sage ich ihr. (158)

Das trifft Medea besonders, die in Kolchis als Tochter des Königs Aietes und oberste Priesterin der Hekate war und deshalb auch unter den Kolchern über eine höhere Position verfügte. Medeas Verhalten ist somit eine Regelverletzung für die Korinther. Leukon sieht auch die Abneigung der Korinther gegen Medea indem er sagt: „Ich will ihr nicht sagen, daß die Sicherheit, die von ihr ausgeht, von den meisten Korinthern inzwischen Hochmut genannt und daß sie dafür gehaßt wird.“ (159) Wie auch Göbel-Uotila Marketta betont, ist ihr Benehmen subversiv, es untergräbt die griechische Ordnung, weil es zeigt, dass geschlechtsspezifisches Verhalten nicht gottgegeben und unabänderlich ist, sondern eine kulturelle Übereinkunft, die zwischen den Geschlechtern ausgehandelt werden kann.²⁷⁰ Jason sagt über sie an einer Stelle: „Und läuft durch die Straßen wie ein Ungewitter und schreit, wenn sie zornig ist, und lacht laut, wenn sie froh ist.“ (64) Medea wird aus diesem Grund in Korinth eine Projektionsfigur für inkommensurable, nicht integrierbare Bestandteile und somit eine sich definitiv draußen befindliche Andere. Entsprechend stellt Inge Stephan fest:

²⁷⁰

GÖBEL-UOTILA: *Medea*. S. 244.

„Medea repräsentiert das Andere“²⁷¹. Das Andere ruft jedoch unter bestimmten Bedingungen Ängste hervor. Medea gefährdet die korinthische Ordnung und deshalb wird die Konstruktion ihres Andersseins von der Macht funktionalisiert. Das Ergebnis dieser Funktionalisierung ist, dass sie schließlich zum Sündenbock gemacht wird. Aber nicht nur sie, sondern auch alle Kolcher in Korinth. Die Korinther urteilen über sie aus einer konstituierten überlegenen Position heraus, indem sie die Kolcher als primitive, wilde Barbaren bezeichnen. Akamas beschreibt die Ankunft der Kolcher in Korinth folgenderweise: „Natürlich haben meine Korinther das Trüppchen der Einwanderer wie fremde Tiere bestaunt, nicht direkt unfreundlich, nicht direkt freundlich.“ (116) Kreon sagt zu Jason, als er über die Kolcher spricht: „sind es doch Wilde, [...] Reizvolle Wilde, zugegeben, nur zu verständlich dass wir diesen Reizen nicht immer widerstehen.“ (56) Jason lässt sich von Kreon beeinflussen und identifiziert sich mit den Korinthern, welche Identifizierung seine notwendige Gegenüberstellung von Medea mit sich bringt, weil die konstituierten Unterschiede ständig wiederholt und dadurch befestigt werden. Er sagt zu Medea: „Jetzt sage ich wir und meine die Korinther, hat also Kreon recht, wenn er sagt: Aber du gehörst doch zu uns, Jason, das sieht doch ein Blinder. Und man setzt die Kolcher nicht herab, das habe ich Medea klarzumachen versucht, wenn man feststellt, dass sie anderes sind.“ (56) Doch genau das machen die Korinther. Sie markieren die Kolcher als die Anderen und schließen sie systematisch vom kulturellen Zentrum von Korinth aus. Das weiß auch Medea und antwortet deswegen mit Lachen, bekennt jedoch gleichzeitig, dass diese Konstitution der Unterschiede auch von Seiten der Kolcher zustande kommt:

Da hat sie aufgelacht [...] aber zugeben mußte sie mir, daß die Leute aus Kolchis hier in ihrem Stadtviertel zusammendrängen und an ihren Bräuchen festhalten und nur untereinander heiraten, und also selber darauf bestehen, dass sie anders sind. Ihnen unterlegen, meinen die meisten Korinther, auch König Kreon. (Ebd.)

Für die Kolcher wirken die Korinther aus mehreren Hinsichten fremd. Der größte Unterschied ist in ihren Augen die Tatsache, dass die Korinther von der Gier nach Gold besessen sind. Medea erklärt es folgenderweise: „Und was uns am meisten befremdete: Man mißt den Wert eines Bürgers von Korinth nach der Menge des Goldes, die er besitzt, und berechnet nach ihr die Angaben, die er dem Palast zu leisten hat.“ (36) Akamas erklärte Medea, wie Korinth funktioniert, nämlich, dass die Menschen in verschiedenen Schichten eingeteilt wurden, weil

²⁷¹ STEPHAN, Inge: *Orte der Medea. Zur topographischen Inszenierung des Fremden in Texten von Bertold Brecht und Katja Lange Müller*. IN: Dies.: *Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1997. (233-252.) Hier: S. 233.

es seiner Meinung nach notwendig ist, um das Land regierbar zu machen. (37) Es war Kreons Idee, das Gold in Korinth zum begehrten Objekt zu machen: er verabschiedete nämlich das „Gesetz, daß Korinther, deren Abgaben an den Palast nicht eine bestimmte Höhe erreichten, keinen Goldschmuck tragen durften.“ (Ebd.) Auf diesem Weg entstanden dann die verschiedenen sozialen Schichten und wurde erreicht, dass Gold am wertvollsten in Korinth wurde. Medea erfuhr, dass sich die Korinther sogar den Zutritt ins Totenreich erkaufen wollen und „die reichen und angesehenen Korinther in prunkvoll ausgestatteten Grabkammern bestattet werden“ (98), und neben ihnen „Geld, Schmuck, Nahrung, sogar Pferde, manchmal auch Dienstboten“ liegen. Sie zieht die Folgerung:

seitdem kann ich dieses ganze herrliche Korinth nur noch als das vergängliche Gegenbild zu jener ewigen Totenstadt sehen, und mir scheint, sie regieren auch hier, die Toten. Oder es regiert die Angst vor dem Tod. Und ich frage mich, hätte ich nicht in Kolchis bleiben sollen. (Ebd.)

5. Die Stimme von Jason

Doch auch für Jason ist das Erste, was ihm in Kolchis angekommen auffällt, die unterschiedliche Begräbnisgewohnheit der Kolcher. Seine Stimme ist die des Kolonisators,²⁷² als er die Ankunft in Kolchis folgendermaßen beschreibt:

Wir, die wir in ein barbarisches Land vorstießen, waren barbarischer Sitten gewärtig und hatten uns durch die Anrufung unserer Götter innerlich gefestigt. Aber bis heute kann ich den Schauer spüren, der mich ergriff, als wir das niedrige Weidengestrüpp am Ufer durchquert hatten und in einen Hain regelmäßig gepflanzter Bäume gerieten, an denen die entsetzlichsten Früchte hingen. (44)

Sabine Wilke vertritt die Meinung, dass dieser Schrecken ein wichtiges Strukturelement des Orientalismus sei, es ist nämlich der Schrecken der sich überlegen fühlenden Kultur gegenüber den kulturellen Praxen der Unterlegenen.²⁷³ Medea erklärt den Hintergrund dieser Tradition, nämlich, dass in Kolchis nur die Frauen begraben werden, „männliche Leichen würden in den Bäumen aufgehängt, wo die Vögel sie bis aufs Skelett säubern könnten, dann würden diese Skelette, nach Familien getrennt, in Felsenhöhlen aufbewahrt, es sei eine säuberliche und ehrfürchtige Methode“ (60) und sie versteht nicht, was Jason daran stört. Er antwortet: „Mich störte so ziemlich alles daran [...] der Tote, hielt ich ihr vor, müsse

²⁷² WILKE, Sabine: *Die Konstruktion der wilden Frau: Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen als postkolonialer Text*. The German Quarterly 76/1, (11-24.) Hier: S. 16.

²⁷³ Ebd. S. 17.

körperlich unversehrt in seinem Grab beerdigt oder in den Felsenhöhle eingemauert werden, um seinen Weg durch die Unterwelt anzutreten und im Jenseitsankommen zu können.“ (Ebd.) Die unterschiedliche Begräbnisgewohnheit der Kolcher machen sie in den Augen der Argonauten zu Barbaren, die ihnen somit als sittenlos und primitiv wirken.

Wilke betont außerdem, dass Jasons Grauen in der Konfrontation mit dem ihm archaisch Wirkenden auch eine unerwartete sexuelle Komponente habe, die sich Jason und seine Argonauten, später auch die Korinther mit „Zauberkraft“ erklären. „Irgendwann murmelte ich, du bist eine Zauberin, Medea, und sie, unverwundert, sagte einfach: Ja.“ (62) Jason spricht von einem nie gekannten „Ziehen in allen meinen Gliedern, ein durch und durch zauberhaftes Gefühl, sie hat mich verzaubert“ (45) um die Phänomen der erotischen Phantasien von der wilden Frau zu erklären. „Bereits bei der ersten Begegnung Jasons und Medeas existiert Medea für ihn nur in der Konstellation als grausame Wilde, die auf zauberhafte Weise auf ihn einwirkt.“²⁷⁴ Jason beschrieb das erste Treffen folgendermaßen: „Die Frau dann, die uns in dem weinumrankten Hof des Aietes entgegentrat, war das Gegenbild zu den schauerlichen Totenfrüchten, mag sein, das erhöhte den Eindruck, den sie auf uns machte.“ (44) Er erwähnt später, dass er „für die Reize braunhäutiger dunkelhaariger Mädchen empfänglich“ (45) war, und er hatte „zum erstenmal die Funken in ihren graugrünen Augen gesehen, eine einzigartige Erscheinung. Man kann süchtig danach werden.“ (47/48) Später sah er Medea und andere Frauen im Rahmen eines Rituals Blut eines geopfertem Tieres zu trinken, wo seine Begierde ihren Höhepunkt erreichte: „ich begehrte sie, wie ich noch nie eine Frau begehrt hatte [...] ohne diese Frau konnte ich nicht mehr weg. Ich mußte sie haben.“ (61) Somit wurde Medea für ihn zu einem sexuellen Objekt.

Es ist festzustellen, dass Christa Wolf mit der Neu-Interpretation des Medea-Mythos den Spiegel einer Gesellschafts- und Geschlechterkritik vorhält, besonders wenn man an die untergeordnete Rolle der Frau denkt. Wolf stellt außerdem fest: „Immer dann werden Sie bei mir eine Frau im Zentrum eines Prosatextes sehen, wenn die Konflikte, die ich bearbeite, sich an Frauen am schärfsten zeigen.“²⁷⁵ Die Männer haben die Frauen dadurch, dass sie sie zu einem „Idol“ gemacht haben, versachlicht. Die Frau wird damit zum Bild des Mannes, das er degradiert.²⁷⁶ Die Folge ist eine „Verdinglichung, Versteinerung am eigenen Leib.“²⁷⁷ Diese

²⁷⁴ Ebd. S. 18.

²⁷⁵ WOLF: *Warum Medea?* S. 50.

²⁷⁶ BERGER: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*. S. 56.

²⁷⁷ WOLF, Christa: *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. S. 148.

Objektmachung ist eine Hauptquelle der Gewalt. Christa Wolf sieht die Frau als Opfer einer Kolonisation durch das Patriarchat. Wie Gerhard Neumann auch bezüglich der „Archäologie der weiblichen Stimme“ betont, das Ziel „nein zu jenen Systemen männlichen Wissens zu sagen, die Gewalt ausüben – la volonté de savoir – und die Frauen zu Objekten machen, ihre Stimme so lange überformen, bis sie sich in die männliche Heldengeschichte einschreiben lässt.“²⁷⁸ Mit der Figur Medea stellt also Christa Wolf eine Frau dar, die in einer patriarchalen Gesellschaft (und gleichzeitig in einer patriarchalen Überlieferungsgeschichte) ihre Autonomie und ein Weg aus dem Objektstatus sucht. Die Autorin stellt dar, wie Medea es versucht, als Frau selbst die Subjektposition zu besetzen, mit eigener Stimme zu sprechen und nicht bloß als ein Anderes des Männlichen, als sein verzerrtes Spiegelbild gesetzt zu werden.²⁷⁹

In Kolchis angekommen erzählte Jason Medea, warum sie nach Kolchis kamen, nämlich um das goldene Vließ, das Phrixos vor vielen Jahren auf der Flucht nach Kolchis gebracht hatte, zurückzufordern, weil Pelias, Jasons Onkel den Thron auf den Besitz des Vließes knüpfte. Medea interpretiert es als einen Herrschaftsstreit zwischen zwei Königshäusern, welche für Jason viel zu vereinfachend klang. Er fügte deshalb hinzu, dass, das Vließ für sie nicht bloß ein Vorwand ist, sondern ein heiliger Gegenstand, welcher als Symbol männlicher Fruchtbarkeit fungiert. (49) Medea reagiert spöttisch: „dann sei es um die männliche Fruchtbarkeit in Jolkos wohl nicht zum besten bestellt.“ (Ebd.) Jason, dem das Reichtum von der Menge des Goldes abhängt, die man besitzt, beschreibt später sein Staunen darüber, dass Medeas Vaters Palast aus Holz war, zwar kunstvoll mit Schnitzereien verziert, trotzdem „einen Palast würde man das bei uns nicht nennen.“ (49) Der König Aietes empfing Jason und die Argonauten gleich nach ihrer Ankunft persönlich und lud sie für den nächsten Abend in den Palast ein, „zu einem Gastmahl, [...] das in Ausgelassenheit und Verbrüderung endete“ (33). Jason beschrieb den König als einen schwächtigen Mann, der ihm brüchig wirkte. (51) Der Ratschluss des Königs band das Erlangen des Vließes an bestimmte Proben, die Jason folgendermaßen beschrieb:

Ich sollte die Stiere besiegen, die es bewachten, und ich sollte die ungeheure Schlange überwinden, unter deren Schutz das Vließ im Hain des Ares in der Krone einer Eiche

²⁷⁸ NEUMANN, Gerhard: *Christa Wolf ‚Kassandra‘. Die Archäologie der weiblichen Stimme.* IN: MAUSER, Wolfram (Hrsg.): *Erinnerte Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985. (S. 233-264.) Hier S. 255.

²⁷⁹ GÖBEL-UOTILA: *Medea.* S. 282.

aufgehängt war und die, soviel hatten meine Männer schon erfahren, von der Aura der Unbesiegbarkeit umgeben war. (52)

Wie er es später selbst bekannte, „ohne sie, ohne Medea wäre ich zugrunde gegangen“ (62). Zwar Aietes Medea befahl, ihm dabei zu helfen, Jason unschädlich zu machen, entschied sie sich gegen den Vaters Willen zu handeln. „Ich müsse ihm (Vater) helfen, diesen Mann unschädlich zu machen, um jeden Preis. Ich sah, wie hoch er den Preis ansetzte, zu hoch für uns alle. Mir blieb nichts übrig, als Verrat.“ (34)

Medea schilderte die frühere Kolchis, als ein Land, wo einst gerechte Königinnen und Könige regierten, wo Menschen wohnten, „die in Eintracht miteinander lebten und unter denen der Besitz so gleichmäßig verteilt war, daß keiner den anderen beneidete oder ihm nach seinem Gut oder gar nach dem Leben trachtete.“ (93) Da sie sich immer mehr davon entfernten, wollten viele in Kolchis wieder eine solche ideale Welt schaffen, nun, „unser alter verknöcherte König war das größte Hindernis. Die Idee war naheliegend, daß ein neuer König einen Wandel schaffen könnte.“ (Ebd.) Die Art, wie Aietes Kolchis regierte, brachte immer mehr Kolcher gegen ihn auf und Medeas Tempel, die die Priesterin der Hekate war, zum Treffpunkt der Unzufriedenheit wurde. (92) Sie wollten statt Aietes die Schwester, Chalkiope als Königin zu wählen. Sie haben Aietes darum gebeten, sein Amt niederzulegen und beriefen sich auf eine alte Tradition, laut der ein König maximal zweimal sieben Jahre lang regieren kann und er war gerade am Ende seines zweiten Zyklus. Doch sie haben Aietes unterschätzt: „Wir hatten ihn unterschätzt, unser hinfälliger, unfähiger König und Vater hatte jedes Fetzen Kraft, das noch in ihm war, auf einen Punkt versammelt: sich an der Macht und damit am Leben zu halten.“ (92) Aietes, nachdem er erfuhr, dass man ihn von der Macht beseitigen will, wählte selbst einen Nachfolger und zwar seinen Sohn Absyrtos und hetzte eine fanatische Gruppe alter Weiber auf, die den neuen König, aufgrund einer alten Tradition aufopferten und töteten. Medea fühlte sich für den Tod ihres Bruders verantwortlich, weil sie es nicht verhindern konnte. „Dadurch, daß ich das nicht verhinderte, daß ich es noch beförderte, habe ich zu deinem Tod beigetragen.“ (96) Durch ständige Reflexion ist Medea in der Lage, zwischen der Macht und den Verwaltern der Macht zu differenzieren. Sie verweigert damit den Objektstatus und will sich den Machtinstanzen entziehen, ohne diese ihrerseits wiederum zum Objekt zu machen. Doch dieser Versuch ist zum Scheitern verurteilt. Obwohl Medea im Roman widerspricht und versucht aktiv am Diskurs zu partizipieren und ihre Stimme auch hören zu lassen, weiß sie, dass auch sie selbst, als Gegnerin des Systems

diesem System angehört und an dessen Schuld beteiligt ist: „In diesem großen Getriebe spielt auch der seine Rolle, der es verwöhnt.“ (19)

Medea zieht die Folgerung, „daß wir nicht nach unserem Belieben mit den Bruchstücken der Vergangenheit verfahren können, sie zusammensetzen oder auseinanderreißen, wie es uns gerade paßt.“ (Ebd.) Diese Äußerung ist gleichzeitig auch eine Auseinandersetzung mit dem gesamten Medea-Mythos. Die Frage der Verbundenheit der Vergangenheit mit der Gegenwart taucht somit immer wieder im Roman von Christa Wolf auf. Iona Craciun verwendete den Begriff *der Politisierung des Mythos* und stellte fest, dass die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in verschiedenen Mythosadaptationen ein wichtiges Element sei, genauso wie eine zivilisationskritischer Ansatz der Autoren, bzw. das Thematisieren eines etwaigen Scheiterns utopischen Denkens, sowie die Reflexion über Möglichkeiten und im Gegensatz dazu, die Manipulierbarkeit der Sprache.²⁸⁰ Wie Beyer diesbezüglich hervorhebt, lasse sich eine Politisierung des Mythos hier also nicht im Sinne einer Dechiffrierung konkreter politischer Ereignisse verstehen, gemeint sei eher eine Auseinandersetzung mit geschichtlichen und anthropologischen Konstanten.²⁸¹ Es gehe den Autorinnen und Autoren vielmehr um die *gleichen Verhaltensmuster* der Menschen, die über persönliche und unmittelbar historisch-politische Gegebenheiten hinausführen, wenngleich sie aus der Sicht eines Einzelnen erzählt werden können.²⁸² Wolfs Medea lasse sich somit bezüglich des Themenkomplexes der Vergangenheitsbewältigung in die Phalanx der von Craciun untersuchten mythopoetischen Werke einreihen.²⁸³ Der Rekurs auf die Vergangenheit habe immer eine Bedeutung für die Gegenwart und die Zukunft, weshalb Craciun in ihm die „Grundlage für eine breitgefächerte Zivilisationskritik“ sehe, „deren Hauptakzent auf die Gegenwart fällt.“²⁸⁴

Nachdem Medea erfuhr, dass Aietes ihren Bruder tötete, um in der Macht bleiben zu können, entschied sie sich für die Flucht mit Jason. „Ich bin mit Jason gegangen, weil ich in diesem verlorenen, verdorbenen Kolchis nicht bleiben konnte. Es war eine Flucht.“ (98) Jason und die Argonauten waren ihr und den Kolchern sympathisch, die ihrer Meinung nach „ja nicht roh waren, eher ein wenig täppisch, aber hilfsbereit, wenn es sich ergab und neugierig.“ (33) Medea war schließlich nicht die einzige, die mit den Argonauten floh. Lyssa, die laut

²⁸⁰ CRACIUN, Iona: *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Niemeyer, 2000. S. 333.

²⁸¹ Beyer: *System der Verkennung*. S. 219.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Ebd. 221.

²⁸⁴ CRACIUN: *Die Politisierung des antiken Mythos*. S. 326

Medea unter allen Lebewesen die einzige ist, von der sie keinen einzigen Tag getrennt gewesen ist, „die am gleichen Tag Geborene, deren Mutter meine Amme war, sie die die Amme meiner Kinder war“ (28/19) ist es gewesen, die im geheimen jenen kleinen Trupp von Kolchern sammelte, welcher mitfliehen wollte. Sie wusste nämlich,

[...] wer die Verhältnisse ebenso unerträglich fand wie ich. Sie gingen nicht meinetwegen, nicht nur meinetwegen, das hat Lyssa mir oft versichert, als meine Kolcher, enttäuscht von den Ländern, in die ich sie, selbst getrieben, geführt hatte, angingen, mir die Schuld am Verlust der Heimat zu geben, die ihnen nachträglich in ungetrübtem Glanz erstrahlt. (31)

Auch Lyssa brachte Opfer, weil sie einen jungen Kolcher hinterließ, von dem sie Schwanger war und den sie liebte. Medea beschrieb Jason als einen Blinden, der in Kolchis nichts verstanden hatte und sich ganz in ihre Hände gab. Sie half ihm, das goldene Vließ zu bekommen, und als er es um die Schultern legte, und „sein Schiff betrat, wurde er ein anderer. [...] Da hörte ich zum erstenmal das Wort Flüchtlinge. Für die Argonauten waren wir Flüchtlinge.“ (35) Da Aietes sie verfolgte, haben die Argonauten daran gedacht, Medea ins Meer zu werfen, damit sie gerettet werden, aber Jason hat sie geschützt. Wie sie später beschrieb: „Es war mir neu, unter dem Schutz eines Mannes zu stehen.“ (100) Sie warf die Knöchelchen ihres Bruders aus dem Schiff ins Meer hinaus, die sie mitbrachte und zwar „laut heulend [...] Seitdem fürchteten mich die Argonauten. Auch Jason.“ (34) Medea fand Jason damals noch herrlich: „Er war ein herrlicher Mann. Sein Gang, seine Haltung, das Spiel seiner Muskeln bei den Manövern auf dem Schiff“ (104). Sie wurde schließlich ihre Frau und als sie in Korinth ankamen, brachte sie zwei Kinder zur Welt. Ihre Liebe gegenüber Jason wird insgesamt im Roman relativiert und vielschichtig dargestellt. Am Anfang ist Jason für sie ein Mittel zum Zweck, aus Kolchis zu fliehen. Wie Margaret Atwood herausstellt, „[ist] Medea keine Sklavin sexueller Leidenschaften.“²⁸⁵ Medea wird vielmehr als eine charakterstarke, selbstbewusste und intelligente²⁸⁶ Figur dargestellt. Wie sie später berichtet, kamen bald unterschiedliche, sogar gegensätzliche Geschichten über die Umstände ihrer Abfahrt aus Kolchis in Umlauf. (31) Zwar Jason selbst anschaute, wie Medea in Kolchis die Schlange bekämpfte und das Vließ für ihn erwarb, musste – wie er sagt – trotzdem oft erzählen, dass er es war, dem es gelang.

Viele Male habe ich es erzählen müssen, wie ich auf den Baum geklettert bin, wie ich das Vließ zu packen kriegte und mit ihm glücklich wieder herunterkam, und jedesmal hat die Geschichte

²⁸⁵ Ebd. S. 72.

²⁸⁶ WOLF: *Warum Medea?* S. 55.

sich ein wenig verändert, so wie die Zuhörer es von mir erwarteten, damit sie sich ordentlich fürchten und am Ende ordentlich erleichtert sein konnten. Es ist dahin gekommen, daß ich selbst nicht mehr genau weiß, was ich da in dem Hain, an der Eiche mit jener Schlange erlebt habe, aber das will ja sowieso keiner mehr hören. (54)

So entstand die Legende von Jason, wo seine gegenwärtige Person selbst weniger von Bedeutung war, sondern nur seine angebliche Tat: „Sie [...] singen von Jason dem Drachentöter, manchmal komme ich vorbei, es schert sie nicht, ich glaube, sie wissen nicht einmal, daß ich es bin, den sie besingen.“ (Ebd.) Auf diese Weise entsteht auch später die Legende über Medea als Mörderin ihres Bruders. Sie fasst die Tragödie ihrer Liebe folgendermaßen zusammen: „Sie haben aus jedem von uns den gemacht, den sie brauchen. Aus dir den Heroen, und aus mir die böse Frau. So haben sie uns auseinandergetrieben.“ (Ebd.) Die Menschen haben jedoch inzwischen sowohl Jasons ehemaligen Gefährten, als auch das berühmte Schiff Argo vergessen:

Es kommt vor, daß wir uns unverabredet im Schatten der „Argo“ treffen, die in Hafennähe unter großen Feierlichkeiten aufgedockt wurde und jetzt von keinem Menschen mehr beachtet wird, was heißt, dass unsere Taten schon vergessen sind. (51)

Jason weiß, dass die Zeit von Argo vorbei ist, deswegen nimmt er es vor, im Palast eine möglichst hohe Position zu erreichen. „Jetzt, nachdem mein Schiff aufgedockt ist und meine Gefährten sich zerstreut haben, ist mir nur dieser Flecken geblieben, hier muß ich mich einrichten, hier muß auch Medea sich einrichten, verdammt.“ (41) Die anderen Gefährten haben aber kein neues Ziel, wie Jason sagt, „die hängen in den Hafenkneipen herum und fallen den Leuten auf die Nerven mit ihrem Selbstmitleid. Ich meide sie.“ (57)

Medea kam in Korinth mit vielen Hoffnungen an. Sie hoffte auf eine bessere Zukunft und dass sie hier ein glückliches Leben führen kann. Nachdem sie aber die Tötung von Iphinoe erfuhr und es durchschaute, wie Jason sich in der neuen Umgebung veränderte, wurde sie trostlos:

das ganze Kolchis war voller dunkler Geheimnisse, und als ich hier ankam, als Flüchtling in König Kreons schimmernder Stadt Korinth, da dachte ich neidvoll: Diese hier haben keine Geheimnisse. Und das glauben sie auch selbst von sich, das macht sie so überzeugend [...] Es gibt einen Ort auf der Welt, da kann der Mensch glücklich sein, und spät erst ging mir auf, daß sie es dir sehr übelnehmen, wenn du ihnen ihr Glück bezweifelst. (16)

Sie wurde damit konfrontiert, dass die Welt, in die sie geriet, nicht besser war, als die, die sie verließ, sogar schlimmer: „Dieser König hier hat keine Gewissenbisse, wenn er seine Macht auf einen Frevel gründet, er sieht jedem frech ins Gesicht.“ (98) Sie hat „den gleichen Zug von Anmaßung und Furcht, den unser Vater Aietes zuletzt zeigte, im Gesicht des Königs Kreon von Korinth gesehen.“ (Ebd.) Sie muss schließlich die Vergeblichkeit ihrer Flucht konstatieren:

Ich hätte Kolchis nicht verlassen müssen. Nicht dem Jason zu seinem Vließ verhelfen. Nicht die Meinen zum Mitkommen überreden. Nicht diese lange schlimme Überfahrt auf mich nehmen, nicht all diese Jahre als halb gefürchtete, halb verachtete Barbarin in Korinth durchleben. (106)

In ihrer Verbitterung stellt sie fest, dass auf der Erde nichts anderes mehr gibt, als Sieger und Opfer. „Sie hatten Korinth retten wollen. Wir hatten Kolchis retten wollen. Und ihr, dieses Mädchen Iphinoe und du, Absyrtos, ihr seid die Opfer.“ (Ebd.)

Als Sieger könnte auf dem ersten Blick Jason gelten, der als in Korinth mit dem Argo ankam, groß gefeiert wurde. Er bekam sofort einen festen Platz im Palast, der König hatte nämlich große Pläne mit ihm. „Kreon zog mich näher an sich heran, alle möglichen Pflichten und Dienste wurden mir auferlegt, darunter glanzvolle, die die Person erhöhen.“ (65) Auch die persönliche Beziehung zwischen ihnen scheint sehr vertrauensvoll zu sein: „König Kreon ist wie ein Vater zu mir, was sage ich, er ist besser als mein Vater zu mir.“ (55) Kreon hatte nämlich vor, seine Tochter Glauke mit Jason zu verheiraten, dem er später seinen Thron weitergibt. Jason versteht zwar vieles nicht, was im Palast geschieht: „irgendetwas muß mir entgangen sein, wie mir so vieles entgeht in der Wirrnis dieses Königshauses, in dessen Gewohnheiten ich mich schwer einfügen kann.“ (41), doch er ahnt, dass er auf eine schöne Zukunft hoffen kann: „Meine Aussuchten in Korinth sind nicht schlecht, ich mache mir da meine eigenen Gedanken.“ (Ebd.) Am Anfang tut er noch so, als ob er es für seine Familie, für Medea und die zwei Kinder tun würde und ärgert sich darum, dass Medea es nicht verstehen kann: „Hier muß ich Bescheid wissen über die Vorgänge im Palast, das ist lebenswichtig für uns, sie will es nicht begreifen.“ (64) Jason ist zwischen Anhänglichkeit an Medea und seiner Pflicht, auch Lust, dem König Kreon zu Diensten zu sein. Medea spürt jedoch, dass Jason sich veränderte und nicht mehr der Gleiche ist, der damals im Argo war: „Jason, als er ein Mann bei Hofe wurde, sagte: Für euch [...] Für dich und die Kinder. Daß sie dich hier sein lassen. Da sagte er schon euch, nicht mehr uns, das war der Schnitt. Ein Schmerz, der nicht vergehen will.“ (105) Nachdem Medea aus dem Palast ausgetrieben wurde, wurde Jason vor die Wahl gestellt, ob er mit Medea und den Kindern den Palast

verlässt, oder sozusagen die Karriere wählt und im Palast bleibt. Jason erklärt seine Entscheidung folgenderweise:

Natürlich wartete sie darauf, daß ich sie verteidigte. Oder daß ich mit ihr ging. Aber wie kann man jemanden gegen vorgeschobene Beschuldigungen verteidigen. Und wäre ich mit ihr gegangen, hätte ich unsere Lage doch nur verschlimmert. (65)

Er wirft ihr weiterhin vor, dass sie ihm die Kraft, die er braucht, nicht mehr gibt. Medea stimmt zu und antwortet ihm: „Früher, sagte ich zu Jason, früher hast du an mich geglaubt. Und an dich.“ (28) Jason glaubt an sich selbst tatsächlich seit der Ankunft in Korinth nicht mehr. Wie auch Berger betont, habe er einen schwachen und anpassungswilligen Charakter,²⁸⁷ der sich bemüht, es anderen recht zu machen und daraus einen persönlichen Vorteil zu schlagen. Er ist aber gleichzeitig von der öffentlichen Meinung abhängig, was letztendlich einen Mangel an Autonomie bedeutet. Es ist mehrfach im Roman zu erkennen, dass Jason nicht in der Lage ist, Einfluss auf das politische Geschehen zu nehmen.²⁸⁸ Birgit Roser stellt auch fest, dass er sich häufiger auf die Ansichten und Beurteilungen anderer Figuren bezieht, als die anderen Stimmen im Roman.²⁸⁹ Er sagt sogar über sich selbst: „ich bin mißtraurisch geworden gegen meine innere Stimmen, man hat mir dargelegt, daß sie von Medea beeinflußt waren und, wer weiß, noch sind, sie hat Macht über Menschen, sie schläfert einen ein.“ (55)

6. Die Stimme von Glauke

Als ein weiteres anschauliches Beispiel für die fehlende Autonomie gilt die Königstochter, die von anderen nur als die „arme Glauke“ (182) genannt wird. Turon, der ein junger Adlatus von Akamas ist, sagt z.B. dass sie eine der „Armseligen und Unglücklichen von den Göttern Benachteiligten“ (132) ist. Sie wird somit bewusst klein gehalten, ihre Schwächen und Ängste werden ständig hervorgehoben, nicht ihre Stärken. Sie ist eine Beobachtungsfigur, vor der die anderen Figuren offen über alles reden, weil sie Glauke für dumm halten: „sie sind so daran gewöhnt, mich für töricht, ja für blöde zu halten, daß sie in meiner Gegenwart ungeniert reden.“ (142) Sie hört aber zu und beobachtet genau die Geschehnisse, „denn wenn ich auch wenig rede, so heißt das nicht, daß ich nicht beobachte und mir meine Gedanken mache.“ (132) Sie beobachtete zum Beispiel, dass die Atmosphäre und das Verhalten der Menschen sich veränderte, wenn Medea erschien, dass „sich die Leute,

²⁸⁷ BERGER: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*. S. 57.

²⁸⁸ BEYER: *Das System der Verknennung*. S. 152.

²⁸⁹ Ebd. S. 146.

wenn sie einen Raum betritt, sofort anders benehmen als vorher, daß auch mein Vater, der König [...] selbst er hält, wenn sie dabei ist, seine wahren Gefühle zurück, weil sie ihn plötzlich peinlich sind“ (132). Sie merkte auch, dass ihre Umgebung etwas gegen sie vorbereitete und ahnte, dass sie sich dagegen nicht wehren kann: „Die Frau wird untergehen und das ist gut so.“ (145) Wie es Berger hervorhebt, werde Glauke von den Vertretern des korinthischen Patriarchats derart manipuliert, dass sie, der ihre Minderwertigkeitskomplexe regelrecht eingeredet werden, körperlich und seelisch erkrankt und ihre Autonomie vollständig aufgibt.²⁹⁰ Glauke sagt über sich selbst: „es ist ja meine früheste Gewißheit, daß ich häßlich bin.“ (130) Wegen negativem Selbstwertgefühl hat sie einen masochistischen Charakter. Ihr erster Satz lautet auch folgenderweise: „Es ist alles meine Schuld.“ (129) Sie hält sich für alles Schlimmes verantwortlich. Göbel-Outila betont ferner, dass Glauke von klein an systematisch sich selbst entfremdet und permanent fremdbestimmt worden sei, ohne die Möglichkeit, sich als Subjekt des eigenen Wollens und Handelns zu erfahren.²⁹¹ Die Ursache des Leidens ist das traumatische Erlebnis der Opferung ihrer Schwester. Sie beschreibt Iphinoe folgenderweise: „sie war ja weg, die ältere Schwester, die schöne, die kluge, welche die Mutter mehr liebte als mich. Und die von einem Tag auf den anderen verschwand“ (147). Sie hat zwar die Erinnerung an den Tag der Opferung lange verdrängt, doch Medea versucht, Glauke zum Erinnern und zum Sprechen zu bringen. Wie es auch Berger hervorhebt, hilft Medea ihr therapeutisch, Schritt für Schritt die schreckliche, aber auch heilsame Erinnerung an den Opfertod ihrer Schwester wiederzubringen und so an die Wurzeln ihrer psychosomatisch bedingten Krankheit zu gelangen.²⁹² Glauke weiß nicht, wie Medea es schaffte, darüber zu reden, was sie längst vergaß und hielt ihre Technik gemäß der Vorstellung von Turon für Zauberei: „sie beruhigte mich durch ihre Worte, nein es war mehr als Beruhigung, es war eines ihrer Zauberkunststücke, das ist mir jetzt klar“ (137). Sie beschrieb den Tag, als sie ihre Schwester zum letzten Mal sah folgendermaßen: „Sie lächelte so, wie ich mir immer gewünscht hatte, daß sie mich anlächeln möge, ich glaube, sagte ich, sie nahm mich zum erstenmal wirklich wahr“ (148) Sie sah dann ihre Mutter auf dem Palasthof stehend, die ihre „Arme gegen den Himmel schüttelte, sich die Haare in Büscheln ausriß und schrie. [...] Wie ein Tier, das geschlachtet wird, ich höre sie wieder, sagte ich weinend.“ (Ebd.) Sie sah dann einen Mann, auf den die Mutter losging, dem sie das Gesicht mit den Nägeln zerkratzte: „Der Mann war der König. Der Vater.“ (139) Ihre Mutter brach

²⁹⁰ BERGER: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*. S. 103.

²⁹¹ GÖBEL-OUTILA: *Medea*. S. 261.

²⁹² BERGER: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*. S. 136.

dann zusammen und wollte sich vor Angst nicht mehr Glauke nähern. Wie Glauke berichtete: „zog meine schöne Mutter sich von mir zurück, es war, als meide sie jede Berührung mit mir.“ (140) Berger stellt auch fest, dass sie deswegen keine weiblichen Lebensmodelle hatte und daher weder zu sich selbst, noch zu ihrer Umwelt eine vertrauensvolle, stabile Beziehung aufbauen konnte.²⁹³ Allein Medea war diejenige, die es versuchte, in ihr das Gefühl des Selbstbewusstseins zu erwecken. Sie half ihr, schöner zu wirken, „fast hätte ich ihr geglaubt, fast hätte ich mich wie irgendein anderes Mädchen gefühlt; das ist meine Schwäche“ (130). Sie stellt ihr Arinna vor, die eine Freundin von Glauke wurde: „nie hatte ich eine Freundin gehabt, die mich ans Meer mitnahm und mich lehrte, darin zu baden, das sei gesund, kriegte ich zu hören“ (134). Nach dieser Behandlung fühlte sich Glauke besser, sogar ihr Ungemach trat seltener auf. Ab und zu hatte sie nämlich Schwächeanfälle, die von Agameda folgenderweise beschrieben wurden:

Tochter anfängt zu zucken, sich auf die Erde wirft, wo ihr Körper sich in gräßlicher Weise verrenkt und auf einen Bogen gespannt zu werden scheint, währen ihre Augen sich verdrehen, so daß man nur das Weiße in ihnen sieht, und auf ihre verzerrten Lippen Schaum tritt. (77)

Turon musste deshalb immer in ihrer Nähe sein, weil er derjenige war, der sie auffing, wenn sie in Ohnmacht fiel: „ich kann keinen Schritt mehr alleine gehen, ich kann nicht mehr alleine schlafen, so sehr fürchtete der Vater, ich könne mir etwas tun“ (134). Sie hasste aber Turon, weil er feuchte, knochige Hände hatte und schlecht roch. Medea roch hingegen gut. Als Kreon erfuhr, dass Medea sie regelmäßig besucht, war er außer sich: „Kreon packte mich bei den Schultern und schüttelte mich, mein Vater faßte mich an, das hatte es noch nie gegeben, das war Angst und Freude zugleich. Es war mir geglückt, ich hatte ihn so weit gebracht, er faßte mich an.“ (131) Turon erklärte die Abwesenheit ihres Vaters meistens damit, dass Kreons Regierungsgeschäfte ihn daran hinderten, sie persönlich aufzusuchen. Turon versuchte Glauke auch davon zu überzeugen, dass Medea ihr log, als sie sagte, dass ihre Schwester getötet wurde:

Sie [Medea] hat allerlei abwegige Verdächtigungen in mir gestärkt, das klingt doch glaubhaft. Oder möchtest du lieber glauben, liebe Glauke, daß du in einer Mördergrube lebst? sagt Turon mit dieser Grimasse, die er für ein Lächeln hält. Daß unser schönes Korinth, das diese Fremden niemals verstehen können, eine Art Schlachthaus sei? [...] Nein. Das will ich nicht glauben. Natürlich habe ich mir das alles eingebildet. (148)

²⁹³

Ebd. S. 135.

Ihr wird also nie eine eigene Stimme zuerkannt. Diesbezüglich können die Fragestellungen erwähnt werden, die Gayatri C. Spivak in ihrem Buch *Can the Subaltern Speak?* (1988)²⁹⁴ im Anschluss an postkoloniale feministische Forschungen stellt: Welche Stimmen werden in der jeweiligen Forschung als Expertinnen gehört, welche Stimmen (und von wem) werden als Forschungsmaterial analysiert und interpretiert, und was wird überhaupt als Stimme, Theorie, Aussage, von wem wahrgenommen?²⁹⁵ Sie kontextualisiert die Frage nach der politischen Vertretung und symbolischen Repräsentation subalternen Gruppen, nach ihrer Fähigkeit zur politischen Artikulation und den Bedingungen ihrer Rezeption. *Subaltern* bedeutet als Begriff Menschen, denen der Zugang zur politischen Mitbestimmung und zum Bereich der Repräsentation radikal verschlossen bleibt: Es sind vor allem Frauen, so Spivak, welche in die Position der Subalternität abgedrängt und dort gefangen werden.²⁹⁶ Genau dieser Position entspricht Glauke, als ihre Meinung im Rat, wo es über die Zukunft der Kinder von Medea entschieden wird, nicht in Betracht gezogen wird und überhaupt, dass sie ihre Zukunft nicht selbst bestimmen kann. Kreon sagt ihr nämlich: „jetzt kommen bessere Zeiten für dich, wirst sehen, was ich mit dir vorhabe, es wird dir gefallen.“ (149) Spivak stellt weiterhin die Frage, ob die Unterdrückten sprechen können. Sie beobachtet hier ein Repräsentationsmodell, in dem die Unterdrückten „sprechen, handeln und wissen“²⁹⁷. Doch wie es schon bei der Darstellung der Diskursanalyse von Foucault zu sehen war „spricht“ der Diskurs „uns“ und das Subjekt kann damit nicht als Ursprung seines Handelns gedacht werden. Das subalterne Subjekt kann also nicht sprechen. Damit ist aber nicht gemeint, dass etwa die Frauen nicht reden können bzw. zu passiv sind, um sich selbst zur Wehr zu setzen, sondern vielmehr, dass Sprechen bedeutet, einen Sprechakt vollständig vollziehen. Dazu gehört aber auch, dass sie gehört werden müssen, was im Herrschaftsdiskurs in Korinth nicht der Fall ist.

²⁹⁴ SPIVAK, Gayatri, Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subaltern Artikulation*. Wien: Turia + Kant, 2007.

²⁹⁵ HORNSCHIEDT, Lann: *Postkoloniale Gender-Forschung. Ansätze feministischer postkolonialer Studien*. IN: REUTER, Julia, KARENTZOS, Alexandra (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Wiesbaden: Springer VS, 2012. (215- 228.) Hier: S. 222.

²⁹⁶ PURTSCHERT, Patricia: *Postkoloniale Philosophie. Die westliche Denkgeschichte gegen den Strich lesen*. IN: REUTER, KARENTZOS: *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. (215- 228.) Hier: S. 350.

²⁹⁷ NANDI, Miriam: *Sprachgewalt, Unterdrückung und die Verwundbarkeit der postkolonialen Intellektuellen*. Gayatri C. Spivak: „*Can the Subaltern Speak?*“ und „*Critique of Postcolonial Reason*“. IN: REUTER; KARENTZOS (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. (S. 121–130.) Hier S. 124.

Wie Berger betont, sei die Tragödie von Glauke, dass sie es nicht erkennt, dass Medeas Bemühungen ihr zur Selbstfindung verhelfen sollen.²⁹⁸ Sie wollte ihr dabei helfen, eine eigene Stimme zu bekommen. Zwar liebte Glauke anfangs noch Medea, ähnlich wie ihre eigene Mutter, doch der öffentliche Diskurs hatte ihre Meinung und ihre innere Stimme beeinflusst:

die neue Haut, die zum Vorschein kam, du häutest dich, Glauke, sagte sie [Medea] heiter, wie eine Schlange. Sie sprach von Wiedergeburt. Es waren Tage voller Hoffnung, bis sie mich im Stich ließ, wie meine Mutter mich einst im Stich gelassen hat, es war das, was sie niemals hätte tun dürfen. Ich hasse sie. (141)

Sie springt am Ende, als Medea verurteilt und verbannt wird, trotzdem in den Brunnen, was „den Sturz in die Abgründe ihrer verdrängten Vergangenheit und damit die eigentlich heilsame Auseinandersetzung mit den Ursachen ihres psychosomatischen Leidens symbolisiert.“²⁹⁹ Glauke hat ihre Stimme im Diskurs zwar nicht gefunden und gibt in der Stunde ihres Todes keinen Laut von sich³⁰⁰, durch ihren Selbstmord verübt sie trotzdem etwas, was die ganze Konstellation in Korinth, Jasons und Kreons Zukunftspläne umkippt. Zwar ihre Stimme also nicht, doch ihre Tat gewinnt schließlich an großer Bedeutung.

7. Die Stimme von Agamedea

In Medeas Verbannung hatten außer Akamas und Kreon, zwei weitere Figuren eine zentrale Rolle gespielt: Agamedea und Presbon. Agamedea wurde mit zehn in Kolchis, als ihre Mutter, Medea Freundin starb, in den Tempeldienst aufgenommen und durfte bei Medea lernen, was damals ihr heißester Wunsch war: „Medeas Art zu leben erschien mir als die einzig erstrebenswerte.“ (84) Medea hielt sie von sich jedoch fern, was schließlich zu Agamedas Hass führte:

erst viel später [...] sagte sie mir ganz beiläufig, ich hätte doch sicher verstanden, daß sie mich strenger habe behandeln müssen als alle anderen, damit man ihr nicht nachsagen könne, sie ziehe die Tochter ihrer Freundin den anderen vor. Da fing ich an, sie zu hassen. (Ebd.)

Sie wurde Medeas beste Schülerin und Medea lobte sie auch dafür, jedoch warnte sie gleichzeitig: „Du wirst eine gute Heilerin, Agamedea. [...] Wenn du es lernst, dich zurückzunehmen. Ich heile nicht, hat sie gesagt, und du auch nicht, Agamedea, etwas heilt mit unserer Hilfe.“ (70) Sie hätte also mehr Demut lernen und ihre Rolle als Vermittlerin in der Heilung der Menschen akzeptieren müssen. Da ihr das fehlte und demzufolge nie so beliebt

²⁹⁸ BERGER: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*. S. 136.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Ebd. S. 138.

unter den Kolchern war, wie Medea, entstand in ihr ein Minderwertigkeitskomplex gegenüber sie. In Korinth distanzierte sich Agameda von den Kolchern, und wollte eine höhere Existenzform erreichen. „Ich will nicht niemand sein.“ (74) Sie hasst zwar auch die Korinther, weil sie mit der Überzeugung leben, „dass sie den kleinwüchsigen braunhäutigen Menschen überlegen sind, die in den Dörfern um ihre Stadt herum leben und bei denen sich die Legende hält, sie seien die Ureinwohner, sie hätten als erste die Ufer dieses Meeres besiedelt.“ (Ebd.) Sie weiß jedoch auch, dass „die Korinther diesen Landstrich, von den Ureinwohnern, die sie verachten, einst mit roher Gewalt erobert haben“ (82). Auf welche Art und Weise sie die höhere Existenzform erreichte, was das für sie überhaupt bedeutete und warum sie unter bestimmten Korinthern beliebt war, erklärt sie folgenderweise:

Gerade vornehme Korinther Familien riefen von Anfang an mich in ihre wohleingerichteten Häuser und hörten es gerne, wenn ich sie ehrlichen Herzens bestaunte und ihnen von den primitiven Behausungen erzählte, in denen die meisten Leute in Kolchis lebte. [...] Daß sogar der Königspalast aus Holz sein soll, das konnten sie nicht glauben, und sie bedauerten mich und bezahlten mich um so besser, je mehr sie mich bedauerten und ihre eigene Art zu leben um so höher schätzen konnten, schnell kam ich dahinter, schnell hatte ich die Kleider, die ich mir wünschte, und die Speisen, an die ich mich gewöhnte wie an die schweren süßen Weine, die man hier trinkt. (70/71)

Sie lässt mit den Korinthern glauben, was sie glauben wollen, nämlich: „sie lebten im vollkommensten Land unter der Sonne“ (76). Wie sie selbst sagt, wird Medea von vielen beliebt, weil sie auf die Stärken der Menschen setzt, während sie vielmehr auf die Schwächen. Sie dachte, dass sie andere Menschen wie Marionetten an Fäden führen konnte und fühlte sich als diejenige, die jedem anderen ihren Willen einzuflößen vermochte und so über ihn überlegen herrschte³⁰¹: „Auch ich will in Schicksale eingreifen, und ich bin dazu genauso begabt wie er [Akamas], und keine andere Lust übertrifft die, die in mir aufschießt, wenn ich meine Gedanken und Absichten einem anderen Menschen eingegeben habe, so daß er sie als die seinen empfindet.“ (76) Wie sich jedoch auch Berger äußert, bleibe die Freiheit, die auf der Zerstörung und Unterwerfung anderer Individuen beruht, eine Art Gefangenheit.³⁰² Als Lyssa es ihr sagt, dass sie Medea vernichten wird, bekennt sie dieses Ziel folgenderweise: „Ja. Das will ich. Der, an dem es geschieht, wird mein glücklichster Tag sein.“ (72)

³⁰¹ BERGER: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*. S. 179
³⁰² Ebd. S. 177.

Dabei hilft ihr Presbon, der ihr seine Bekannten aus dem Palast vorstellte, damit auch sie im Palast Mode wird. Beyer betont, ihre Präsenz werde im Palast akzeptiert und schafft, Intrigen gegen Medea zu spinnen, obwohl die Teilhabe an der Macht für sie nicht vorgesehen ist.³⁰³ Presbon leidet laut Medea unter Ichsucht, und „keiner von den Kolchern hat zu so hohen Ehren gebracht wie er, Presbon, Sohn einer Magd“ (33).

Er ergriff die Gelegenheit, Kolchis den Rücken zu kehren und sein überschießendes Talent, sich selbst darzustellen, anderswo anzubieten, zum Beispiel hier im glänzenden Korinth, wo er sich unentbehrlich gemacht hat bei den großen Tempelspielen, deren kompliziertes Triebwerk er in Gang zu setzen weiß wie kein anderer (32).

Um erfolgreich im Palast werden zu können, musste er sich aber öfters erniedrigen, und hasst seitdem alle, die ihn in seiner „Schande“ gesehen haben, besonders Medea, die seinen Wert „nicht zu schätzen wußte“ (33). Agamede und Presbon bewegen sich beide also innerhalb des korinthischen Kulturkreises, dessen Funktionsweise sie genau durchschauen, und dessen Mechanismen für sich produktiv ausschöpfen können. Sie haben sich entschieden, Medea zu zerstören und zwar mithilfe von Akamas. Sie verachten zwar einander (124), was auch ihnen bewusst ist (76), trotzdem brauchen sie einander, weil ihr Ziel das Gleiche ist: Die Vernichtung Medeas. Presbon kam auf die Idee, Medea mit dem Mord ihres Bruders anzuklagen. Agamede und Presbon waren schließlich auch diejenigen, die dafür gesorgt haben, den Verdacht unter den Kolchern zu verbreiten: „Wir beide, Presbon und ich, kamen überein, nur je einer Person von dem Verdacht gegen Medea zu erzählen. Wir waren neugierig, wie schnell das Gerücht sich verbreiten würde. Nach zwei Tagen wußten alle Kolcher davon“ (87/88).

Medea hat den Prozess genau durchgeschaut, was mit ihr passierte: „Haß der Agamede, die Verrätereie des Presbon und die Skrupellosigkeit des Akamas, die alle zusammen die dumpfe Menge gegen mich aufhetzen.“ (178) Leukon versuchte sie zwar vor der bevorstehenden Geschehnissen zu warnen: „Ich sagte ihr, Akamas sei jetzt gefährlich, ihm sei jedes Mittel recht, seine Stellung im Palast wieder zu festigen.“ (157), doch anders als ihr Name suggeriert, nämlich „den guten Rat Wissende“ (58), hat sie diesem Rat nicht gefolgt. „Sie ist das Zentrum der Gefahr. Und das Fürchterliche: Sie will es nicht wahrhaben.“ (158) Oistros, ein Bildhauer und Geliebte von Medea erklärt ihr, wie sie sich hätte verhalten müssen, um nicht in Gefahr zu geraten:

³⁰³ BEYER: *Das System der Verknennung*. S. 148.

Weißt du, was als einziges dir geholfen hätte? sagte er. Wenn du dich unsichtbar gemacht hättest, wie wir [...] Im Verborgenen leben, kein Wort sagen, keine Miene verziehen, dann dulden sie dich. Oder vergessen dich. Das Beste, was dir passieren könnte. Aber das steht dir nicht frei. (184)

Sie hätte also ihre Stimme öffentlich im Diskurs nicht durchsetzen müssen. Sie wollte jedoch ihre Stimme hören lassen und das wurde ihr schließlich zur Verhängnis.

8. Die Stimme von Leukon

Leukon ist mit Medea in guter Freundschaft. Wie Medea formuliert: „Leukon ist ein kluger Mann, mit dem ich gerne rede, es ist eine Sympathie zwischen uns“ (16). Akamas hat ihn wegen dieser Freundschaft auch zur Rede gestellt (156). Er ist eine Beobachtungsfigur, die sich von der Politik fernhält und die seine Zeit mit der Beobachtung der Gestirne im Himmel und der Geschehnisse in Korinth verbringt.

Ich werde alles mit ansehen müssen. Das ist mein Los, alles mit ansehen zu müssen, alles zu durchschauen und nichts tun zu können, als hätte ich keine Hände. Wer seine Hände gebraucht, muß sie in Blut tauchen, ob er will oder nicht. Ich will keine blutigen Hände haben. (153)

Seine Stimme ist die des Beobachters, der anders als Medea daran glaubt, dass das, was „geschehen soll, ist lange ohne uns beschlossen“ (171). Medea meint hingegen, dass er einfach vor dem Schmerz fürchtet (153) und sie löste sich von dem Glauben, „dass unsere menschlichen Geschicke an den Gang der Gestirne geknüpft sind.“ (176) Sie glaubt also an den freien Willen des Menschen und weiß, dass dafür, was geschah, nur ihre und die Entscheidungen derjenigen verantwortlich sind, die sie vernichten wollen. Sie sagt: „Aber meine Vernichtung durch äußere Mächte würde ich leichter ertragen, das ist wahr.“ (183)

Es gab ein Erdbeben, dessen Zentrum im Süden der Stadt lag, „wo die Ärmsten wohnen, unter ihnen die Kolcher.“ (166) Da die Toten und die Ruinen nicht schnell genug und sorgfältig weggeräumt wurden, erschien die Pest. Medea fing an, die Menschen, die unter der Krankheit litten, aufzusuchen und tat ihr Bestes, ihr Leiden zu mindern. Wie Leukon berichtete:

Medea hat in diesen Wochen mehr als jeder andere getan, die Kranken verlangen nach ihr, sie geht zu ihnen. Aber viele Korinther behaupten, sie ziehe die Krankheit hinter sich her. Sie sei es gewesen, die der Stadt die Pest gebracht hat. (170)

Warum gerade sie für alles Unheil in Korinth verantwortlich gemacht wurde, kann mit dem Sündenbockmechanismus erklärt werden. Medea befindet sich nämlich gleich in doppelter Hinsicht in Gefahr, auf die Rolle eines Sündenbocks festgelegt zu werden. Sie ist als

Flüchtling in Korinth eine Außenseiterin und sie ist es als Frau, die ihre Handlungsfreiheit nicht verlieren will. Friederike Mayer hat dafür die Formel der *potenzierten Fremdheit* gefunden.³⁰⁴ Das Phänomen der potenzierten Fremdheit, das der doppelten Außenseiterrolle Medeas in Korinth als „Barbarin aus dem Osten“³⁰⁵, sowie ihr dem entgegengesetzten Selbstverständnis einer handlungsfähigen, selbstbewussten Frau bewirken, dass sich die Opferauswahl der Korinther in einer außerordentlichen Krisenzeit auf sie konzentriert. Auf der diskursiven Ebene geschieht eine gezielte Streuung von Gerüchten, Täuschung und Lüge von Seiten der politischen Machthaber. Sie sind für den Sündenbockmechanismus verantwortlich. Leukon berichtet darüber, dass Medea „wie bei einem Sündenbock üblich [...] von einer haßschäumenden, schreienden, speienden, fäusteschüttelnden Menge [...] durch die Straßen meiner Stadt Korinth geführt“ (212) wurde. Er geriet außer sich und obwohl er keine Figur der Taten ist, suchte Akamas auf, dem er das folgende sagte: „Er, schrie ich, er selbst habe den Pöbel angestiftet, und womöglich habe er ihn auch bezahlt. Dann erschrak ich. Natürlich hatte ich recht, das wußten wir beide, aber ich war zu weit gegangen.“ (164) Leukon bereute sofort, dass er es machte, weil er wusste, dass er seine Behauptung nicht beweisen kann. Er kannte auch den Grund, warum Akamas Medea beseitigen wollte: „Weil man fürchten mußte, sie könnte einen Namen ins Spiel bringen, den wir alle vergessen wollten: Iphinoe.“ (164) Doch an dieser Stelle wurde Medea noch von Oistros gerettet. Nach dem Frühlingsfest, dem Fest der Demeter, das von einer Gruppe der kolchischen Frauen, darunter auch Medea gefeiert wurde, konnte sie jedoch nicht mehr gerettet werden. Sie begannen zu tanzen, der Tanz wurde immer wilder und führte schließlich zu einer Art Transzustand. Sie waren außer sich, als sie einen Axtschlag hörten. Turon fällte einen Baum im heiligen Hain der Kolcher, weil er sie dafür bestrafen wollte, „daß sie das Unglück der Pest [...] über Korinth gebracht hatten.“ (195) Die Frauen schnitten ihm sein Geschlecht ab und ließen ihn dort. Medea rettete zwar sein Leben, doch als er davon gefragt wurde, wer es ihm antat, nannte er Medeas Name: „Es war mein Gesicht, das er als erstes sah, als er zu sich kam.“ (195) Jason berichtete später folgenderweise:

Diese wahnsinnigen Kolcherinnen. Dem Manne das Geschlecht abschneiden. Wir alle, wir Männer in Korinth, haben diesen Schmerz mitgeföhlt. Ganz sicher wurde in den Nächten bis zur

³⁰⁴ MAYER, Friederike: *Potenzierte Fremdheit: Medea- die wilde Frau. Betrachtungen zu Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen*. IN: Literatur für Leser 20., 1997. H. 2. S. 86.

³⁰⁵ WOLF, Christa: *Brief an Margot Schmidt vom 19. November 1991*. IN: HOCHGESCHURZ: *Christa Wolfs ‚Medea‘*. (S. 21-22.) Hier S. 21.

Bestrafung der Kolcherinnen und der Verurteilung der Medea kein Kind gezeugt, kein Mann war zeugungsfähig. Sie faßten ihre Frauen hart an, manche sollen sie geschlagen haben. (202)

Die Männer in Korinth fühlten sich also kastriert, weshalb sie schließlich ein Gericht über Medea saßen. Es gab am Folgetag auch eine Strafaktion gegen die Kolcher und alle, „die die Solden des Königs ergreifen konnten, wurden niedergemacht.“ (195) Lyssa, ihre Tochter Arinna und manche Frauen konnten noch rechtzeitig in die Berge neben Korinth fliehen. Medea wurde aus der Stadt verbannt, aber nur sie, die Kinder nicht. Medea wurde sprachlos, ihre Stimme wurde ihr weggenommen, sie erwiderte auch nichts auf die Anschuldigungen, weil sie Folgendes erkannte: „Alles lief nach einem Plan ab, auf den ich keinen Einfluß mehr hatte.“ (195) Leukon hatte Gewissenbiss, weil er nichts für Medea tat: „Auch ich habe nichts getan, um sie zu retten. Ich bin ein Korinther.“ (213) Er spürte jedoch gleichzeitig auch Neid, „weil sie, das unschuldige Opfer, frei war von innerem Zwiespalt.“ (212) Medea wurde laut ihm nach ihrer Verbannung ohne die Kinder maßlos, so, wie die Korinther sie brauchten, eine Furie (214). Auch Medea sagte über sich selbst: „Ich sagte mir, ich bin Medea, die Zauberin, wenn ihr es denn es wollt. Die Wilde, die Fremde. Ihr werdet mich nicht klein sehen.“ (183) Sie brachte ihre Kinder in den Tempel der Hera und hat die Göttin und ihre Priesterinnen darum gebeten, sie zu schützen, weil sie, die Mutter es nicht mehr tun kann. Die Priesterinnen haben „aus Furcht und Mitleid“ (214) ihre Hilfe versprochen. Dann wurde Medea „als Sündenbock“ aus der Stadt geführt, doch auf dem Weg sang sie einen schrecklichen Gesang, „der die Menschen am Straßenrand aufstachelte, ihn zu ersticken. Sie muß es darauf angelegt haben, getötet zu werden, aber die Wachen hatten den Befehl, sie lebend aus der Stadt zu bringen.“ (Ebd.) Später wurden Kommandos ihr nachgeschickt, um sie und die Truppe der Kolcherinnen in den Bergen aufzufinden und zu vernichten, doch sie wurden „vom Erdboden verschluckt“ (215). An diesem Tag beging Glauke den Selbstmord, womit sie den Plan ihres Vaters mit Jason zerstörte. Jason brach zusammen und verlor seine Position im Palast. Auch König Kreon zog sich zurück und wie Leukon berichtet, begannen die Kämpfe um seine Nachfolge. Allein Akamas blieb in der Machtposition und versuchte, die Erinnerung an die peinlichen Geschehnisse auszulöschen:

Presbon und Agamedas, seine Helfershelfer, hat er aus der Stadt schaffen lassen. Den Eingang zur Grabhöhle der Iphinoe, mit deren Tod alles anfang, hat er zumauern lassen. Merope, die alte Königin, hat Hausarrest. (218)

Er war sogar auch derjenige, der später für die Tötung der Kinder verantwortlich gemacht werden kann. Die Vertrauten des Akamas haben nämlich Leukon berichtet: „Wir haben es

getan. Sie sind hin. [...] Die Kinder! [...] Ihre verfluchten Kinder. Wir haben Korinth von dieser Seuche befreit.“ (219) Sie wurden gesteinigt. Auch Medea erfährt den Tod ihrer Kinder und zwar von Arinna:

Und die Korinther sollen immer noch nicht fertig sein mit mir. Was reden sie. Ich, Medea, hätte meine Kinder umgebracht. Ich, Medea, hätte mich an dem ungetreuten Jason rächen wollen. Wer soll das glauben, fragte ich. Arinna sagte: Alle. Auch Jason? Der hat nichts mehr zu sagen. Aber die Kolcher? Die sind alle tot, bis auf die Frauen in den Bergen, und die sind verwildert. (223)

Damit sich die Gesellschaft in Korinth langfristig wieder stabilisiert, wird sogar ein Ritual eingeführt, welches einen unmittelbaren Bezug zu Medea hat:

Arinna sagt, im siebten Jahre nach dem Tod der Kinder haben die Korinther sieben Knaben und sieben Mädchen aus edlen Familien ausgewählt. Haben ihnen die Köpfe geschoren. Haben sie in den Heratempel geschickt, wo sie ein Jahr verweilen müssen, meiner toten Kinder zu gedenken. Und dies von jetzt an alle sieben Jahre. (224)

Medea wird also die Tötung ihrer Kinder vorgeworfen und durch das Ritual der Korinther soll immer wieder an diese angebliche Tat erinnert werden. Sie wird im Gedächtnis der späteren Generationen als Kindesmörderin bekannt bleiben und eine abschreckende, tabuisierende Wirkung entfalten. Medea erkennt diesen Sündenbockmechanismus, indem sie sagt: „Darauf läuft es hinaus. Sie sorgen dafür, daß auch die Späteren mich Kindsmörderin nennen sollen.“ (224)

9. Die hybride Stimme

Laut Wilke entsprechen die Figuren in *Medea. Stimmen* einem orientalistischen Diskurs³⁰⁶, der auf einer angenommenen Machthierarchie zwischen der europäischen Hegemonialherrschaft und der orientalen Kolonialkultur beruht – allen voran Jason in seiner Begegnung mit der Kultur der Kolcher, aber auch Akamas in seinen Reflexionen auf Medea und die anderen Kolcher.³⁰⁷ Besonders interessant ist ihre Behauptung, dass selbst Medea Strukturelemente dieses Diskurses beherrsche und so als hybride Figur erkennbar wird. Hybrid, weil Christa Wolf intentional eine Kritik am falschen Rationalismus Korinths aus der Perspektive Medeas leiste, ohne aber auf deren Verfangenheit mit dem kolonialen Diskurs Korinths zu reflektieren.³⁰⁸ Medea sei eine hybride Figur, die aus Elementen beider Kultur

³⁰⁶ Vgl.: SAID: *Orientalismus*.

³⁰⁷ WILKE: *Die Konstruktion der wilden Frau*. S. 18.

³⁰⁸ Ebd.

bestehe und von daher – unbewusst und ungewollt – an der kolonialen Haltung der Korinther gegenüber den Kolchern und den Ureinwohnern Korinths teilhabe, diese Teilhabe aber nicht reflektiere. Im Roman kommen also nicht nur die Kolonisatoren zu Wort, sondern auch hybride koloniale Subjekte; allerdings mit Hilfe des Diskurses der Macht. Denn das Subalterne kann nicht selbst sprechen, weil es nicht des Diskurses mächtig ist. Medea war in Kolchis daran gewöhnt, dass ihre Stimme ein Gewicht hat und am Diskurs teilnimmt. In Korinth musste sie sich aber in einer politischen und gesellschaftlichen Ordnung zurechtfinden, die Frauen viel weniger Handlungsfreiheit und Einfluss einräumt, als sie es als Königstochter und Priesterin aus Kolchis gewohnt ist. Wie Wilke weiterhin betont, ist ihre Figur ein Fallbeispiel von Hybridität, denn sie ist nicht nur in den kolonialen Herrschaftsdiskurs der Überlegenheit verstrickt, sondern versucht in ihren Berichten auch ihrer eigenen Kolcher gerecht zu werden, denen sie aber längst entwachsen ist.³⁰⁹ Sie urteilt nämlich über die kolchischen Frauen aus einer verständigen, aber entrückten Perspektive, als sie z.B. Turons Geschlecht abschnitten: „Sie hassten mich, ich hasste sie.“ (194)

Mit vier Einzelmonologen ist Medea die Figur, die die meiste und detaillierteste Information liefert. Nach der Ansicht von Wilke ist sie die von der Erzählfunktion so angelegte kritischste und neutralste Stimme, die den Tenor der Rationalitätskritik, der den Roman insgesamt bestimmt, vertritt.³¹⁰ Medea und ihre feministischen Ansichten folgten der alten Tradition der aufgeklärischen Rationalitätsmoral, die besage, dass alle Menschen gleich und vernünftig sind und daher eine gleiche Chance im Leben verdienen. Wilke erläutert jedoch in diesem Zusammenhang:

Diese Position ist – so einsichtig sie auch für uns klingen mag- kulturanthropologisch zumindest insofern problematisch, als eine fremde Kultur aus der Perspektive der allgemeinen Menschenrechte beurteilt und mit einem Maßstab gemessen wird, der der Kultur selber nicht angemessen ist. Paradoxerweise zeigt sich Medea mit dieser Beurteilung über die Rolle der Frau in Korinth als Teilhaberin an der kolonialen Perspektive, die sie nun – ironisch – auf die Verhältnisse in Korinth anwendet.³¹¹

Das „zweistimmige Wort“, das nach Bachtin „stets im Innern dialogisiert [ist]“, kommt im Fall Medeas Stimme deswegen zustande. Als kleinste dialogische Einheit enthält das Wort den Grundbaustein dessen, was sich unter dem Begriff *Stimme* fassen lässt: die

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Ebd. S. 19.

³¹¹ Ebd. S. 16.

Imprägniertheit durch die Intentionalität eines Sprechers.³¹² Laut Bachtin kann der Text auf der Ebene des Roman ähnlich zum zweistimmigen Wort in verschiedene Sprachebenen aufgeteilt werden: „Der Roman ist künstlerisch organisierte Redevielfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt“³¹³, d.h. er umschließt „als Ganzes [...] viele Stile, verschiedenartige Reden und verschiedene Stimmen.“³¹⁴

Noch auf dem Weg von Kolchis nach Korinth besuchten Medea und Jason Kirke, die Schwester Medeas Mutter, die auf einer Insel lebte und den Ruf als böse Zauberin hatte. Medea hatte das Gefühl, dass sie ähnlich sind, „daß sie meine Vorläuferin, ich ihre Nachfolgerin war“ (100), weil auch sie von Aietes vertrieben wurde. Sie trat nämlich gegen ihn auf, was dazu führte, dass Menschen gegen Kirke aufgehetzt wurden, „lasteten ihr Verbrechen an, die sie selbst begangen hatten, und brachten es fertig, ihr den Ruf einer bösen Zauberin anzuhängen.“ (Ebd.) Durch die bewusste Lenkung der Diskurse wurden auch ihr Taten zugesprochen, die sie nie beging, und bekam einen ungerechten Ruf. Kirke teilte Medea mit, dass sie von vielen Männern aufgesucht wird, weil sie eine Frau suchen, „die ihnen sagt, daß sie an nichts schuld sind“ (102). Medea bat Kirke darum, mit ihr bleiben zu können, doch sie sagte, sie dürfe nicht bleiben. Medea sei nämlich eine von denen,

die inmitten dieser Leute leben, die erfahren müßten, woran wir wirklich mit ihnen sind, und die versuchen müßten, ihnen die Angst vor sich selber zu nehmen, die sie so wild und gefährlich mache. Und sei es nur bei diesem einen da, dem Jason. (103)

Am Schluss des Romans, wo weder Jason oder Kirke, noch irgendjemand da ist, an den oder die Medea sich für eine Antwort wenden könnte, stellt sie die folgende Frage: „Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte. Das ist die Antwort.“ (224) Damit lässt Christa Wolf die Frage offen, die somit nur von den Lesern beantwortet werden kann.

10.Schluss

Wie Ansgar und Vera Nünning deutlich machen, ist der im 20. Jahrhundert zugrunde gelegte Begriff von *Perspektivität* ein Ausdruck eines intellektuellen Pluralismus, der die

³¹² BLÖDORN, Andreas; LANGER, Daniela: *Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs: Derrida – Bachtin – Genette* IN: BLÖDORN, A; LANGER, D; SCHEFFEL, M (Hrsg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen (Narratologia)*. Berlin: Walter de Gruyter, 2006. (53-82.) Hier: S. 64.

³¹³ BACHTIN: *Die Ästhetik des Wortes*. S. 157.

³¹⁴ Ebd.

Relativität aller individuellen Standpunkte betont.³¹⁵ Unter *Perspektive* wird nämlich nicht die Beziehung eines Menschen zur Welt gemeint, sondern bezeichnet diese die Voraussetzungen, auf deren Basis ein Individuum Beschreibungen von Welt erzeugt. Die Perspektive eines Menschen ergebe sich daher aus einem Voraussetzungssystem, d.h. der Gesamtheit aller Faktoren und Bedingungen, die in jede subjektive Ansicht von Welt und in jede Handlung eines Individuums eingehen. Dieses Konzept von Perspektive sei für die Erzähltheorie geeignet, weil es auf einer terminologisch exakten und operationalisierbaren Begriffsexplikation beruhe und Möglichkeiten einer Anwendung bei der Analyse von Erzähltexten biete.³¹⁶

Dieses Konzept zeigt ferner, dass es eine unvermittelte Wiedergabe des Wirklichen nicht gibt, sondern nur subjekt- und perspektivenabhängige Beobachtungen und Versionen. Marie-Luise Erhard stellt fest:

Damit wird in der Aussageform ein markantes, polyperspektivisches Geflecht wechselnder Subjektivitäten erzeugt, die je einzelne Wirklichkeiten ermitteln, insgesamt jedoch die Erkenntnis des „wahren“ Geschehens, d.h. der „Wahrheit“ der Medea erlauben. Wir können uns so – gewissermaßen „objektiv“ mit dem Standpunkt und Erfahrungshorizont des Opfers identifizieren.³¹⁷

Dementsprechend argumentiert auch Christa Wolf: „Ich brauchte ein Ensemble, aus Männern und aus Frauen bestehend, deren jeder und jede ernst genommen wird, das Medea ergänzt, in Frage stellt, das geeignet ist, möglichst viele ihrer Seiten und Eigenschaften zum Klingen zu bringen.“³¹⁸

Durch die Verwischung von verschiedenen Sprachpositionen, ermöglicht die Autorin die Erzeugung der Heterogenität ihrer Figuren. Der Autorin ist sich der Kontingenz der Sprache bewusst, d.h. sie habe kein ontologisches Vertrauen in der Sprache als *Abbild* einer gegebenen Wirklichkeit, sondern weiß um die produktive Kraft der Sprache, die Wirklichkeiten konstituiert. Bezüglich der Opferrolle Medeas betont Christa Wolf: „Es geht nicht mehr darum, ob diese Frau nun Opfer ist oder nicht. Es geht nicht mehr nur um unsere Frauenrolle als Frauen, sondern nur darum, herauszutreten aus dem System als Frauen, das

³¹⁵ NÜNNING, A.; NÜNNING, V.: *Multiperspektivisches Erzählen*. S. 10.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ ERHARDT, Marie-Luise: *Christa Wolfs Medea – eine Gestalt auf der Zeitengrenze*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. S. 34.

³¹⁸ WOLF: *Warum Medea?* S. 53.

immer wieder Menschenopfer forderte.“³¹⁹ In *Medea* stehen Ratio und Emotion im Einklang und sie verkörpert damit sowohl die Kultur als auch die Natur.³²⁰ Wie es gezeigt wurde, ist *Medea* eine *hybride* Figur. Christa Wolf denkt nicht schwarz-weiß: „Matriarchat und Patriarchat schließen die Hälfte der Welt aus.“³²¹ Sie betont, dass „nicht der Mann das Modell für den Menschen ist, sondern Mann und Frau“³²² – damit bezeichnet Wolfs Diskurs kein anti-männliches, sondern ein auf Gleichwertigkeit beruhendes Gesellschaftsmodell: „Es ist kein polarisierender, sondern integrierender Feminismus, der die konstruktive Komplementierung der Geschlechter zum Ziel hat.“³²³ Was im Roman eigentlich fehlt, dient als Lösung: Nicht nur die gegenseitige Anerkennung der Geschlechter, sondern auch die Akzeptanz anderer Lebens- und Sichtweisen. Die Schriftstellerin stellt diese Theorie als mögliche Antwort auf ihre Grundfrage nach den Möglichkeiten und Chancen von weiblicher und männlicher Individualität und Subjektivität damals und heute vor.³²⁴

Es muss also immer selbstverständlicher werden, dass der männliche und der weibliche Blick gemeinsam erst ein vollständiges Bild von der Welt vermitteln und dass Männer und Frauen sie auf ihre je eigene Weise gleichgestellt gestalten. [...] Wir sitzen doch alle in einem höchst gefährdeten Boot und können es nur gemeinsam retten, wenn überhaupt.³²⁵

Christa Wolf schafft mit ihrem Roman ein neues Werk in der Rezeptionsgeschichte des *Medea*-Mythos. Margaret Atwood hat im Vorwort zur amerikanischen Ausgabe von *Medea. Stimmen* zum Ausdruck gebracht, dass *Medea* eigentlich die Situation der gegenwärtigen Frauen symbolisiert.³²⁶ Dasselbe behauptet Gerda Lepke, die auch die Aktualität der Probleme, mit denen sich der Roman beschäftigt, betont.³²⁷ *Medea* kann den Dialog mit den Männern aufnehmen und, so Rita Calabrese, „[n]ach der Überwindung der tödlichen Unbeugsamkeit der Einsamkeit kann die Welt auf Grund der Zweisamkeit und der Vielfalt

³¹⁹ HOCHGESCHURZ, Marianne: *Erwünschte Begegnung*. IN: HOCHGESCHURZ: *Christa Wolfs ‚Medea‘*. (5-11.) Hier: S. 7.

³²⁰ BERGER: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*. S. 255.

³²¹ WOLF: *Warum Medea?* S. 52.

³²² WOLF: *Christa: Die Dimensionen des Autors. Essays, Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand, 1987. S. 800.

³²³ STESKAL: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. S. 330.

³²⁴ BERGER: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*. S. 55.

³²⁵ WOLF: *Warum Medea?* S. 52.

³²⁶ HOCHGESCHURZ: *Erwünschte Begegnung*. S. 7.

³²⁷ Ebd.

neugeschrieben werden. Von Monologen zur Polyphonie.“³²⁸ Die Bestrebung dieser Polyphonie ist auch durch die mehrstimmige Erzählweise im Roman vorhanden.

Der Roman erscheint als Ort der Inszenierung der Diskurse. Mithilfe von Foucaults Diskursanalyse wurde transparent gemacht, wie Medea im patriarchalen Diskurs dämonisiert wird, bis schließlich aus ihr die Barbarin, die Mörderin ihrer Kinder wird. Der Herrschaftsdiskurs in Korinth stellt ein strenges sprachliches Regelwerk dar, das nur bestimmten Sprechern zugänglich ist. Medea hat zu dieser Redeordnung keinen Zugang, was sie im Palast zu einer Außenseiterin macht. Sie ist es in Kolchis gewohnt, aktiv an Entscheidungsprozessen mitzuwirken, dieser Anspruch und diese Fähigkeit bringen sie später zunehmend in einen Konflikt mit dem Herrschaftshaus sowohl in Kolchis, als auch in Korinth. Gleichzeitig lernt sie zu verstehen und zu durchschauen, auf welchen Lügen und Verdrängungen sich das Machtsystem in Korinth beruht. Laut Marketta Göbel-Uotila geht es im Roman um Macht, um gesellschaftliche und um private Macht.

Christa Wolf zeigt, dass das Spiel um die Macht ihren Missbrauch vorprogrammiert, dass es keine Moral kennt, oft ein tödliches Ende nimmt und ihm stets die Menschlichkeit geopfert wird. Es infiltriert das Denken, unterwirft alles seinem Diktat und funktionalisiert im Sinne seiner Begehrlichkeiten.³²⁹

Laut Beyer werden Medea das Durchschauen von Machtstrukturen sowie das Aufdecken einer aus Staatsräson negierten Wahrheit (Opferung der Iphinoe) zum Verhängnis und dieser Konflikt zwischen einem einzelnen, sehenden Subjekt und dem Staatsapparat mache eine zentrale Ebene von *Medea. Stimmen* aus.³³⁰

Dank der Analyse der Stimmen kann festgesellt werden, dass die Stimmen, Bachtins zufolge, kollektive Subjekte, Repräsentanten soziologisch und anders spezifizierbarer Gruppen sind und wurde gezeigt, wie sie dargestellt wurden. Dank der Stimmen, die im Sinne Bachtins *fremde Reden in fremder Sprache* sind, dank der *hybriden Konstruktionen* kann sich Wolf also von der Sprache ihres Werkes mehr oder weniger lösen und zwar von ihren verschiedenen Schichten und Momenten in je unterschiedlichem Maße.

Medea ist die einzige Figur, die gleichzeitig zu einer hybriden Figur wird und deren Stimme sich teilweise der eigentlichen Intention Wolfs entzieht. Sie beherrscht und durchschaut

³²⁸ CALABRESE, Rita: *Von der Stimmlosigkeit zum Wort*. IN: HOCHGESCHURZ: *Christa Wolfs 'Medea'*. (75-94.) Hier: S. 93.

³²⁹ GÖBEL-UOTILA: *Medea*. S. 281.

³³⁰ BEYER: *Das System der Verknennung*. S. 222.

nämlich einerseits die Strukturelemente der Diskurse, besteht andererseits auch aus Elementen sowohl der kolchischen als auch der korinthischen Kultur und obwohl Wolf intentional eine Kritik am falschen Rationalismus Korinths aus der Perspektive Medeas leisten wollte, hat sie trotzdem selber an der kolonialen Haltung der Korinther gegenüber den Kolchern und den Ureinwohnern Korinths teil (welche Teilhabe jedoch von ihr an keiner Stelle reflektiert wird), indem sie über die kolchischen Frauen aus einer verständigen, aber entrückten Perspektive urteilt.

VII. Medea als Parodie? Nachahmung, als Parodie des Originals in Dea Lohers *Manhattan Medea* (1999)

1. Einleitung

Dea Loher schrieb das Drama *Manhattan Medea* im Jahr 1999 als Auftragsarbeit für den *steirischen herbst 99*. Die Uraufführung fand im selben Jahr am 22. Oktober in Graz als Koproduktion zwischen dem Forum Stadtpark Theater, Graz, dem Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin und dem *steirischen herbst 99* statt. Wie die Dramatikerin zum Stoff kam, erzählt sie im Gespräch mit Henriette Hörnigk:

Die Idee ging von Ernst M. Binder aus. Er rief mich an und fragte mich, woran ich gerade arbeite und ob ich nicht etwas machen wolle für den *steirischen herbst*... vielleicht Medea. Eigentlich hatte ich gerade eine total andere Idee; aber ich war zu dem Zeitpunkt in Amerika und da paßte Medea einfach hin.³³¹

Dea Loher schrieb das Drama also in der Stadt, in die sie die Geschichte von Medea verlegte. Der Frage, *warum* Medea in Manhattan hineinpasste, wird in diesem Kapitel nachgegangen. Da auch in Lohers Drama soziale Konstruktionen von Identität und Fremdheit eine zentrale Rolle spielen, wird hier zudem aufgezeigt, wie Medeas und die Identität der anderen Figuren (z.B. Sweatshop-Boss, Deaf Daisy) und die verschiedenen Fremdhheitskonstruktionen im Drama gestaltet und konstruiert werden. Schließlich setze ich mich mit der mythopoietischen Dimension des Dramas auseinander, die durch die Figur Velazquez eröffnet wird und dank dessen Dea Loher – laut meiner These – eine Art Parodie der Vorstellung eines *Ur-Mythos* von Medea darstellt, weil die Vorstellung des *Originals*, ähnlich zu Identität und Fremdheit, eine Konstruktion ist.

Genauso wie vielen anderen Autoren, die sich mit dem Medea-Stoff auseinandersetzten, diente auch Dea Loher das Drama *Medea* von Euripides (431 v.Chr.) als Ausgangspunkt für ihr Werk. Auf die Frage, ob es literarische Vorbilder für ihr Stück gab, gibt Dea Loher die folgende Antwort:

Dadurch, dass es nicht lange geplant war, hatte ich auch keine Materialsammlung vor mir. Das einzige, was ich hatte, war eine englische Übersetzung von Euripides' *Medea*, die ich mir dann gekauft habe, da habe ich nachgelesen und ein bisschen in der Bücherei rumgestöbert, letztendlich habe ich es aber nicht weiterbetrieben, weil ich dachte, es ist vielleicht ganz gut, erleichtert zu schreiben oder blauäugig ranzugehen ohne diesen ganzen Ballast. Außerdem

³³¹ HÖRNIGK: „*Ich weiß, was du jetzt tun musst.*“ S. 6.

glaubte ich, New York ist ein guter Ort, um das so zu handhaben. Etwas ganz Neues anzufangen.³³²

2. „Ich habe das Wahre im Dauernden gesucht“³³³

Dea Loher erzählt die Geschichte von Jason und Medea als eine zeitgenössische Flüchtlingsgeschichte. Sie hat den antiken Konflikt ins New York verlegt. Medea und Jason sind als Paar aus Osteuropa in die Neue Welt gekommen und haben Asyl in Manhattan gefunden. Die Autorin wollte absichtlich kein genaues Herkunftsland benennen. Oft wird es so interpretiert, dass das Paar aus Mazedonien kommt, weil im Drama wiederholt ein mazedonisches Volkslied im Drama auftaucht. Doch Dea Loher sagt selbst:

Ich hab mit Absicht nicht festgelegt, woher sie kommen. Es sollte ein Land aus Osteuropa bzw. Balkan sein, damit man die Geschichte nicht genau an den Jahreszahlen des Bosnien- oder Kosovo-Krieges festmachen kann oder auf die Idee kommt, es wäre ein Dokumentdrama. Der einzige Hinweis auf Mazedonien ist ein Volkslied, aber das könnte jemand, der aus Bosnien kommt, genauso gut kennen.³³⁴

Birgit Haas betont, dass die Autorin zwar ein politisches Theater anstrebt, bei ihr aber trotzdem keine aktual-politischen Ereignisse im Zentrum stehen.³³⁵ Ihr engagiertes und sozialkritisches Theater befasse sich vorwiegend mit den Unterprivilegierten. Haas zeigt in ihrer Analyse, dass Medea und Jason im Drama Flüchtlinge sind, die unter dem kapitalistischen Ausbeutungssystem in Amerika leiden. Die dezidierte Hinwendung zur Sozialpolitik, zusammen mit einer an der Realität orientierten Schreibweise, mache den Kern von Lohers Dramatik aus.³³⁶

Medea, Jason und ihr gemeinsames Kind leben seit sieben Jahren unter schwierigen Bedingungen und miserablen Verhältnissen ohne Aussicht auf eine bessere Zukunft. Jason beschwert sich bei Medea:

Wieviele Jahre sind wir hier, Medea. / Und – wir machen keinen Fortschritt. / Unser Leben ist ein verbotenes immer noch. / Unser Kind ohne einen Namen vor dem Gesetz. / [...] saure Desinfektionsluft / zerschneidet dir die Lungen. / Champion Exterminator gegen Kakerlaken /

³³² Ebd.

³³³ LOHER, Dea: *Manhattan Medea. Blaubart – Hoffnungen der Frauen. Zwei Stücke*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2010. S. 49. Die weiteren Zitate aus dem Drama werden mit Seitenangaben im Text markiert.

³³⁴ HÖRNIGK: „Ich weiß, was du jetzt tun musst.“ S. 6.

³³⁵ HAAS, Birgit: *Dea Loher: Vorstellung*. IN: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur Volume XCIX, Number 3, 2007. (269-276.) Hier: S. 270.

³³⁶ Ebd. 272.

tropft von den Abflussrohren, / an den Wänden rinnt es gelb, / der Teppich aus Synthetik schwitzt sein Muster, / Bier- und Spermarinnsal, in Schichten eingetrocknet, / in Schichten wieder aus; (24/25)

Jason und Medea müssen regelmäßig fremdgehen, sich quasi prostituieren, um Geld für ihren Unterhalt zu verdienen. Medea bekennt selber: „Manchmal bin ich mitgegangen mit einem / nur seiner Brieftasche wegen. / Unseretwegen.“ (26) Sie sagt, dass auch Jason es oft für sie machte, weil es immer zum Spiel gehörte: „Du bist fortgegangen wie oft, / und zurückgekehrt wie oft, / und wieviele Male war ich fort, / und du hast gewartet auf mich. / Denn es waren doch nur Spiele“ (18). Jason sagt, dass New York genauso schlimm sei wie der Krieg, ein Chaos. „Sag mir nur, / ist das besser als Krieg.“ (25) Medea versucht ihn zu überzeugen, dass sie zwar arm sind und unter schwierigen Umständen leben sollen, sie sind aber zumindest zusammen und gleich. „Wir haben sieben Jahre lang / das Bett geteilt und unser Leben. / Und hatten gleiche Rechte. / Wir waren gleich.“ (25/26) Doch für Jason bedeutet diese Art Gleichheit nicht viel: „Ja, gleich. Gleiche und Gleichen. / Kellner Köche Putzfrauen.“ (26) Er findet ihr Lebensniveau viel zu niedrig und will an dieser Situation etwas ändern. Medea sagt zwar, „[d]as wird sich ändern. Irgendwann“ (ebd.), aber Jason will nicht mehr warten: „Das muß sich ändern. Jetzt. / Ein billigeres Leben finden wir nicht mehr. / Medea. / Wohin sollen wir noch gehen“ (ebd.).

In Claire, der Tochter des reichen Unternehmers Sweatshop-Boss (Mr. Sawyer), eines Aufsteigers im Rollstuhl, findet er eine Frau, die ihm eine neue Lebensperspektive eröffnet. „Endlich ist uns ein Geldvogel ins Netz gegangen, / und er führt uns direkt zu seinem Nest.“ (17) Er denkt jedoch, dass es dieses Mal anders wird, er wird Claire nämlich heiraten. Er nimmt sogar das Kind mit, was für Medea hier noch eine gute Idee zu sein scheint: „Das war ein cleverer Zug von dir, / das Kind mit dir zu nehmen. / So schöpfen sie weit weniger Verdacht, / und spüren Mitleid eher als Betrug.“ (17) Doch Jason denkt dieses Mal nicht an Betrug. (18) Er hat nach Dea Loher

die Kraft und die Willensanstrengung zu sagen, dass es ihm reicht, dass die Flucht einen anderen, als nur lebenserhaltenden Sinn gehabt haben muss. Sozialer Aufstieg also. Der Weg dahin ist egal, Hauptsache raus. Das ist für mich nicht negativ konnotiert, denn da steckt ja auch Lebensenergie dahinter. Die Geschichte wird immer so bewertet: Jason ist der Verräter. Das ist auch schon so, aber er will auch wieder weiter, sich befreien aus alten Verhältnissen.³³⁷

³³⁷

HÖRNIGK: „Ich weiß, was du jetzt tun musst.“ S. 7.

Medea meint hingegen, dass Jason auch dieses Mal zu ihr zurückkehren wird. Sie glaubt, dass die Liebe zwischen ihr und Jason etwas Absolutes ist und das Kind dessen Manifestation: dadurch und solange es existiert, lebt auch diese Liebe weiter. Als Jason versucht, sie zu überzeugen, „[d]aß wir nicht zusammen leben können, Medea, du weißt es“ reagiert sie hartnäckig: „Nein. Ich weiß es nicht. / Es heißt Jason und Medea seit wieviel Jahren.“ (19) Medea erzählt an dieser Stelle, wie sie sich noch in Europa kennengelernt haben:

Du warst der erste, der erste von vielen, / die in unser Dorf geflohen kamen vor dem Krieg, /
bevor der Krieg zu uns kam. / Aber dich hätte niemand einen Flüchtling genannt. / Schon
damals winkte deine Hand mit Dollarschein, / Spielgeld zwar vom Brettspiel eines Kindes, aber
/ Spiel war es trotzdem keines. / Kleinmütig warst du nicht; (19/20)

Jason erzählt, dass er noch vor dem ersten Treffen mit Medea und noch vor dem Krieg mit seiner Mutter zu Fuß floh. „Die Stadt, aus der ich kam, lag schon in Trümmern“ (20). Seine Mutter war jedoch zu schwach, sodass Jason sie trug. Als sie einen Fluss erreichten, merkten sie, dass die Strömung zu stark und das Wasser – wie Jason erzählt – „zu hoch für einen Mann mit Last“ (21) war. Seine Mutter füllte also die Taschen ihres Mantels mit Steinen und bat ihren Sohn um Hilfe. Jason kam ihrer Bitte nach und erstickte sie. Er begründete seine Tat folgenderweise: „Ich habe meine Mutter sterben lassen, / weil es ihr Wille war, / und vernünftig.“ (27) Die Gefühle, die er damals hatte, fasst er folgendermaßen zusammen: „da / gab es niemand mehr / der mir näher war als ich mir selbst / und keinen der mir fremder war als ich mir selbst.“ (22)

Wie bereits erwähnt, hat spätestens Freud mit der Vorstellung aufgeräumt, dass das Ich Herr im eigenen Hause und sich selbst vertraut ist. Nach Waldenfels begegnet uns Fremdheit folglich nicht nur in Anderen, sie beginnt im eigenen Haus als *Fremdheit meiner selbst* oder als *Fremdheit unserer selbst*.³³⁸ Im Kapitel II wurde außerdem darauf eingegangen, dass man, je nachdem, in welcher Beziehung die Fremderfahrung zur Ordnung des jeweiligen Betrachters steht, zwischen verschiedenen Fremdheitsgraden unterscheiden kann.³³⁹ Leskovec erläutert Waldenfels' Phänomenologie des Fremden folgendermaßen: Neben der *alltäglichen* oder *normalen* Fremdheit gibt es die *strukturelle* Fremdheit. Die höchste Steigerung wird jedoch in der *radikalen* Fremdheit erreicht. Diese gehe nämlich über die Grenzen jeglicher

³³⁸ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 23.

³³⁹ Siehe Kap. II. S. 13.

Ordnung hinaus, sei also jeglicher Ordnung fremd und führe an die *Grenzen der Existenz*.³⁴⁰ Das radikal Fremde zwingt zur Auseinandersetzung mit sog. Grenzphänomenen oder Hyperphänomenen, wie Schlaf, Rausch, Eros oder Tod. Sie stellen nicht nur eine bestimmte Interpretation, sondern auch die bloße Interpretationsmöglichkeit in Frage. Die radikale Fremdheit stelle das Fremde als eine nicht zu überwindende Grenze dar.³⁴¹

Diese radikale Fremdheit entdeckt Jason in sich selbst, als er seine Mutter tötet. Das ist ein Gefühl, das er nicht begreifen, kategorisieren oder anders gesagt, verorten kann. Waldenfels betont über den Ort des Fremden, dass es – streng genommen – ein Nicht-Ort ist.³⁴² Das Fremde sei nicht einfach anderswo, es *ist* das Anderswo. Etwas ist da, *indem* es nicht da ist und sich entzieht. Er definiert das Wesen des Fremden mit einem Zitat von Husserl als „die bewährbare Zugänglichkeit des original Unzugänglichen“³⁴³. In diesem Sinne sagt Jason: „da gab es niemand mehr der mir näher war als ich mir selbst und keinen der mir fremder war als ich mir selbst“ (49).

Wie Jason betont, war Medea die einzige, mit der er darüber reden konnte. „Die einzige, der ich meine Geschichte erzählt habe.“ (22) Einerseits fühlt sich Medea deswegen als Mittäterin, andererseits bewundert sie Jason für seine Tat:

Ja, du hast mich zu deiner Mitwiserin 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 habe mich in dich verliebt. / Weil du dein Leid mit mir geteilt hast. (Ebd.)

Sie stiehlt das Geld ihres Vaters und opfert später ihren Bruder diesem Mann, nicht aus existentieller Not wie Jason, sondern aus Liebe zu ihm. Jason erlebt diese Liebe aber anders. Er behauptet: „Nicht, weil es unsere Entscheidung war. [...] Die Umstände haben uns zusammengezwungen. [...] Die Not.“ (19) Mit Lohers Worten sei Jason für die Liebe „zu sehr Realist und auf andere Art ehrgeizig.“³⁴⁴ Dieser kühle Realismus spiegelt sich in Jasons Worten, als er sagt: „Wir haben es nicht geschafft, Medea, miteinander. / Und es ist besser, wir sehen darauf / mit einem kühlen Blick und einem Herzen, / das nicht zittert beim Hören der Wahrheit.“ (18) In Manhattan erkennt dies auch Medea und schaut auf die Vergangenheit mit ganz anderen Augen:

³⁴⁰ LESKOVEC: *Fremdheit und Literatur*. S. 36.

³⁴¹ Ebd. S. 30.

³⁴² WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 26.

³⁴³ Ebd. S. 25.

³⁴⁴ HÖRNIGK: „*Ich weiß, was du jetzt tun musst*.“ S. 7.

Heute denke ich: / ertränkt seine Mutter wie eine Katze – / Heute denke ich, / woher nur hast du gewußt, daß du mich so gewinnen konntest. / Heute denke ich, / du wolltest gar nicht mich, / du wolltest nur das Geld; / das Geld, das ich meinem Vater gestohlen habe, / damit wir fortgehen konnten, / wir beide und mein Bruder, / in eine andere Zukunft. / Damit du weggehen konntest. / Und schon mein Bruder war zu viel Begleitung zu viel Last. / Vielleicht war auch ich dir lästig, / von Anfang an. / Heute denke ich, / mit dir fing mein Unrecht an. (23)

Birgit Haas stellt fest, dass Lohers dramatisches Werk eine Absage an die postmoderne Ästhetik ist.³⁴⁵ Sie habe entschlossen, auf ältere Vorbilder zurückzugreifen. Sie setze auf vergleichsweise traditionelle Ausdrucksmittel wie Dialoge, aus denen sich auf der Bühne eindrucksvolle Charaktere formen können, auf Szenen, in denen diese Charaktere zu Entscheidungen getrieben werden oder die Folgen vergangener Entscheidungen ausbaden. Der realistische Charakter des Dramas *Manhattan Medea* zeigt sich auch dadurch, dass Dea Loher viel mit dem Schweigen ihrer Figuren während der Dialoge operiert. Die Dialoge wirken dadurch viel realistischer, ihre Figuren reagieren nicht sofort auf das Gehörte, es wirkt so, als müssten sie zuerst überlegen und sich dann Gedanken darüber machen, was und wie sie antworten. Nach einer kurzen Überlegung erkennt Medea, dass Jason sie tatsächlich verlassen will und wirft ihm Folgendes vor:

Soll ich dir sagen, dass du mich benutzt hast. / So lange, bis ich dich die fremde Sprache / dieses fremden Landes gelehrt habe. / Mein Geld gebraucht, / um den Captain des Frachters zu bestechen. / Meine Kraft gebrochen, / bis du deine Bessere findest, / die dir mehr von Nutzen ist. / Damit es sich gelohnt hat endlich / daß du deine Mutter getötet hast (26/27)

Jason weist diesen Vorwurf nicht zurück, gibt ihr sogar Recht: „Du kennst mich gut. / Ja, ich würde dich immer wieder betrügen, / mit jeder vielsprechenden Frau, so lange, bis es sich auszahlt.“ (27) Dadurch wird das Bild des antiken Helden von Argo – wie er oft im Mythos dargestellt wird – dekonstruiert. Diese Art Deheroisierung wird auch mithilfe der Figur Velazquez sichtbar gemacht, der als Maler mit Medeas Worten ein Menschenkenner ist, (14) beschreibt ihn folgenderweise: „Also – er ist nicht gerade ein Riese. Aber auch kein Zwerg. Er ist so mittel. Mittelgroß. Mager. Aber Muskeln. Bleich. Hat lange keine Sonne mehr gesehen. Und er hat ein paar weiße Haare, was selten ist in seinem Alter. Und dann – er geht manchmal gebückt.“ (14/15) Jason reflektiert sich selbst und weiß, was und warum er getan hat und übernimmt die Verantwortung für seine Taten. Doch die Verantwortung dafür, dass Medea ihren Vater wegen ihm betrogen hat, übernimmt er wiederum nicht und sagt, dass

³⁴⁵ HAAS: *Dea Loher: Vorstellung*. S. 270.

dafür nicht er, sondern Medea schuldig sei: „Gib mir jetzt nicht die Schuld / an deiner Angst und deiner Feigheit“ (24). Durch seine Figur stellt Dea Loher die Weltanschauung dar, dass der Mensch für seine Taten selbst verantwortlich ist.

Die Autorin stellt in ihrem Drama also die eigene Verantwortung den gesellschaftlichen Umständen oder dem *Schicksal* gegenüber. Sebastian Wogenstein stellt fest, dass die Protagonisten schon in den attischen Tragödien – und insbesondere im Drama *Medea* von Euripides – aus dem mythischen Muster eines göttlich verfügt Schicksals heraustreten, indem menschliche Entscheidungen und menschliches Handeln als Motoren der Kausalkette des Geschehens gezeigt werden.³⁴⁶ In Euripides' *Medea* spiele das göttlich verfügte Schicksal keine Rolle. Als der Sweatshop-Boss Medea erzählt, dass die Menschen sie eine Hexe nennen, antwortet sie folgenderweise: „Das kommt in Mode. Und ist doch nur bequem. Der Ausdruck einer Faulheit, die ausruft: die Willkür böser Götter, wenn sie auf die Folgen ihrer Taten sehen muß. Das zieht sich leicht aus der Verantwortung.“ (46) Das Schicksal wird auch bezüglich Clair thematisiert, als Velazquez darüber berichtet, wie sie Jason kennengelernt hat:

Die Kleine hat sich so einen Kerl aufgegabelt; keiner kennt ihn, niemand hat je von ihm gehört. [...] Weiß der Henker, wo ihr der vor die Füße gefallen ist. [...] Sie findet es chic. Sie nennt es „ihrem Schicksal entgehen“. Da geht sie spätabends an mir vorbei und sagt zu mir „Hey Maler, heute entgehe ich meinem Schicksal...“ und weg ist sie. (12)

An die Stelle der mythisch-schicksalhaften Fügung treten bei Loher Entscheidungen und Handlungen, welche durch triebhafte Affekte, Wut oder Zorn und die „Sprache der gewaltsamen Leidenschaften“³⁴⁷ motiviert scheinen.³⁴⁸ Hans-Thies Lehmann sieht in *Medea* eine für die attische Tragödie exemplarische literar- und geistesgeschichtliche Entwicklung, bei der „aus der Fabel des Mythos [...] die Fabel des Trieblebens“³⁴⁹ wird. Er sagt: „An die Stelle des *mythos* tritt der *thymós*“³⁵⁰.

Bei Lohers *Medea* dominiert auch die Leidenschaft. Die Feuer- und Blutmetaphorik, symbolisiert durch die Farbe Rot, zieht sich durch das ganze Stück. Medea tötete ihren Bruder

³⁴⁶ WOGENSTEIN, Sebastian: „*Meine Nachahmung eine Neuerschaffung*“ – Aneignung und Ent-Stellung in Dea Loher *Manhattan Medea*. IN: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur Volume XCIX, Number 3, 2007. (298-315.) Hier: S. 302.

³⁴⁷ VOLKELT, Johannes: *Ästhetik des Tragischen*. 4. Aufl. München: Beck, 1923. S. 384.

³⁴⁸ WOGENSTEIN: „*Meine Nachahmung eine Neuerschaffung*“. S. 302.

³⁴⁹ LEHMANN, Hans-Thies: *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekt im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler, 1991. S. 188.

³⁵⁰ Ebd. S. 189. Vgl. „Und ich erkenne das Grauenvolle, das ich zu tun gedenke. / Doch mein Zorn [*thymós*] ist stärker als meine vernünftigen Gedanken (v. 1078f.)“ IN: EURIPIDES: *Medea*. Griechisch/Deutsch. Hrsg. und übersetzt von Karl Heinz Eller; Stuttgart: Reclam, 1992. S. 85.

mit einem Messer wegen der Liebe gegenüber Jason und ihrem Kind. „Es ist Blut auf diesem Weg. / Jason. / Das wird niemals vorbei sein.“ (29) Sie meint, dass dieser Mord sie verbindet. „Das verbindet. / Diese Nacht. / Und alle Nächte danach, / in denen wir in dieser Schuld lagen, / die wir teilen. / Für immer.“ (34) Doch Jason sieht das anders. Er meint, dass genau der Tod zwischen ihnen steht. „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) Als weiteres Argument betont er die Tatsache, dass er in den Augen ihres Kindes manchmal Medeas Bruder sieht:

Manchmal glaube ich / die Augen deines Bruders in dem Kind zu sehen. / Der Sterbende, der sich im Augenblick des Todes / den unvollendeten Körper nimmt, / zum neuen Wohnsitz und zur Rache. / Und darin wird er für immer / zwischen uns sein. (34)

Medea setzt Claire als Kontrast zu sich, die Liebhaberin Jasons, für die er sie verlassen will. Sie sagt über Claire: „Sie ist jung. Sie ist schön. / Ihre Haut ist weiß.“ (37) Jason erklärt ihr aber den Hauptgrund für seine Entscheidung: „Sie ist Unschuld.“ (38) Unschuld kann hier zweifach interpretiert werden und zwar einerseits als jemand, an dessen Namen kein Tod gebunden werden kann und andererseits als jemand, der noch eine Jungfrau ist. Der doorman Velazquez berichtet nämlich Folgendes: „Sie hatte noch nie einen richtigen Freund, ich meine richtig, Sie verstehen. Er ist ihr erster Mann, wenn das kein Grund ist, einer Flasche den Hals zu brechen. Na ja. Sie ist so jung. Grade flügge geworden. Und süß, das Vögelchen, was sage ich, ein Engel. Clever und süß.“ (13) Folglich repräsentiert Medea für Jason die Schuld. Er will Medea trotzdem nicht ganz verlieren. Medea spürt es, deswegen sagt sie ihm, dass er sie noch immer liebt. (35) Jasons Gefühle sind jedoch ambivalent: „Ich verfluche dich, / und ich will, daß du bei mir bleibst.“ (36); „Wenn ich leben könnte mit zwei Frauen, / wäre ich glücklich.“ (29) Am Ende des Dramas erzählt er, dass er von dem Tag seiner Hochzeit träumte, in der es zwei Bräute gab: Medea und Claire. Als der König ihn fragte, welche soll seine Frau sein, konnte er keine Antwort geben. Danach wurde es still und alle verschwanden. (59) Er will erreichen, dass auch Medea nach der Hochzeit mit ihm und Claire wohnt: „Aber wenn sie meine Frau wird, / soll auch für dich gesorgt sein. / Das ist mein Plan. / Sie weiß von dir. / Und es steht nichts dagegen, / daß du in dieses Haus kommst, / und wir für das Kind gemeinsam sorgen.“ (36) Er hofft sogar darauf, dass sie Freunde werden und da Claire noch jung ist, wird sie von Medea lernen wollen. (37) Er begehrt Medea noch und will sie bei sich haben. Das merkt auch Velazquez, der doorman, der diesbezüglich Folgendes sagt: „Ein Schatten liegt um seine Augen. Das wird ein Kummer sein. Eine Sehnsucht vielleicht. Aber

sein altes Leben wird er vergessen müssen. – Und für ihn scheint seine Wahl keine schlechte zu sein.“ (16) Medea kann aber nicht verstehen, wie grausam Jason sein kann (36). Sie stellt ihm die folgenden Fragen:

Soll ich das Zimmer neben eurem haben, / damit ich deine Liebesdienste hören kann ihr, / Nacht und Nacht / ihre entzücken Schreie, / wenn du ihr Verliebtheit vorspielst. / Soll ich es hören, wie du sie vögelst / Nacht für Nacht / [...] Soll ich es hören, wie mein Kind / eine Fremde seine Mutter nennt. (36/37)

Sie deutet bereits an dieser Stelle das tödliche Ende an, indem sie sagt: „Claire und Jason. / Das ist die Spitze eines Messers.“ (37) und fordert Jason auf, zu gehen, „[b]evor dieses Messer noch einmal tötet“ (38). Auch in Lohers Drama wird das Handeln der Medeafigur zentral vom *thymós* bestimmt, wenn sie zum Beilspiel der neuen Braut ein todbringendes Hochzeitsgeschenk gibt: ein rotes Lederkleid, das lange im Säurebad der Färberei lag. Durch das Bild der lodernden Flamme, mit dem Medea sich verbrennt und das Stück schließt, wird das Metaphernfeld Feuer, Blut in der Farbe Rot verankert.

Sich dadurch zur Ansicht verleiten zu lassen, dass Medeas Handeln bloß durch die in ihr herrschende Leidenschaft motiviert sei, wäre vereinfachend. Dea Loher lässt in ihrem Drama Identität einerseits als soziale Konstruktion erkennen, andererseits stellt als etwas sozial Bestimmtes dar. Nachdem Jason Medea als Hexe bezeichnet, reagiert sie folgenderweise: „Vielleicht bin ich eine Hexe. / Aber dann – / was bist du, / der mich dazu gemacht hat. / Für den ich getan habe, was ich getan habe. / Mit diesen Händen. / Und du hast es gesehen.“ (30) Laut Kathrin Feldhaus geht die postmoderne Identitätsforschung nicht von einer festgelegten und abgeschlossenen Identitätsentwicklung aus, sondern sieht die Herstellung von Identität vielmehr als einen lebenslangen Prozess der eigenen Lebensgestaltung an.³⁵¹ Wie sie weiterhin betont, ist Identität nicht angeboren, sondern wird durch das Handeln des Subjekts permanent neu hergestellt. Auf der einen Seite existiert demzufolge die individuelle Gestaltungsmöglichkeit der eigenen Identität, welche die eigene Verantwortung impliziert, auf der anderen Seite ist jedoch die Identität auch sozial bestimmt, was die Möglichkeit, jemandem in Verantwortung zu ziehen, in Frage stellt. Die Identität Lohers Figuren wird auch von ihnen selbst gestaltet, ist aber auch von den sozialen Verhältnissen bestimmt, was den eigentlichen Spannungscharakter des Dramas ausmacht.

³⁵¹ FELDHAUS, Kathrin: *Inszenierung von Geschlechteridentität. Wechselwirkung und Demaskierung im Werk von Diane Arbus*. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2008. S. 17.

Die Figur des Sweatshop-Boss' ist dafür ein gutes Beispiel. Ähnlich wie Jason, der einen höheren Lebensstandard erreichen will, ist er unter bestimmten Umständen bereit, sich zu verändern. Wie auch die anderen Figuren bei Loher, reflektiert auch er auf sich selbst: „Ich bin biegsam. Die harten Winde über meinem Leben haben mich gelehrt, geschmeidiger zu sein als junger Bambus.“ (50) Sweatshop-Boss stellt einen Aufsteiger dar. In sehr armen Verhältnissen geboren, arbeitete er lange am Hafen, bis er wegen eines Unfalls seine Beine verlor und seitdem im Rollstuhl sitzt. Aber er konnte dank geliehenen Geldes ein eigenes Textilunternehmen gründen und wurde damit reich. Wie er diesbezüglich selber sagt: „Meine Beine haben sich in Geld verwandelt.“ (49) Sweatshop-Boss repräsentiert im Drama die Oberschicht, dessen Geld und Lebensstandard Jason durch die Ehe mit seiner Tochter Claire erreichen will. Wie sein doorman berichtet, wird auch die Hochzeit ein großes Fest: Der Mayor, die Gouverneure werden anwesend und das Philharmonic Orchestra wird spielen. (14) Sweatshop-Boss ist sich über Jasons Absichten jedoch im Klaren. Für ihn ist dies nur ein Spiel und verstärkt ein Gefühl der Überlegenheit, wie sich an der von ihm verwendeten Hunde-Metaphorik ablesen lässt:

Meine Tochter ist eine Geldheirat, und jeder Schwanz in der Stadt ist scharf auf sie. Sie weiß das auch. Es hat etwas Befriedigendes, sich einen hergelaufenen Hund aus Chinatown zu nehmen, und dafür die müde hechelnden dekadenten Stammbaumrüden auszuschlagen. Nicht. Man spürt die Dankbarkeit doch eher, die Devotion, und dann – sein Fell hat den Geruch der Straße, das kitzelt sie. (47)

Sweatshop-Boss glaubt an „alte Gesetze [...] Auge um Auge, Zahn um Zahn“ (49). Er erklärt Medea für seine Entscheidung, dass ihr Sohn bei Jason und Claire bleibt, die folgenden Gründen: Er will Medeas Kind die Chance, eine gute Bildung zu bekommen, nicht verweigern.

Das ist ein anderer Punkt. Dieses Kind. Warum sollte ich einen Bastard in meinem Haus aufwachsen sehen. [...] darum bittet Jason mich. Und meine Tochter hat er auf seiner Seite. Fürsprecherin einer anderen Mutter. [...] Ich finde das auch – seltsam. Aber – ah, sie ist jung, sie möchte Jason zu Gefallen sein. Ja. Ich verstehe deine Sicht vollkommen. – Andererseits – warum sollten wir dem Kind eine Chance verweigern, die es sonst nicht hätte. (48)

Er droht ihr, falls sie das nicht akzeptieren sollte, die Wahrheit über den Mord an Medeas Bruder aufzudecken. Als Medea ihm vorwirft, ihr Sohn sei also „ein lebendes Pfand“, antwortet er: „Auch nur ein Wort. Nenn es wie du es willst. Diese Stadt lebt von Verwandlung.“ (49) Auf die Frage von Sweatshop Boss: „Wie lange bist du schon hier. Was

hast du gemacht aus dir. Hast du dich verändert“, antwortet Medea „Ich habe das Wahre im Dauernden gesucht“ (49). Medea ist also hartnäckig und unbeugsam. Loher stellt fest, dass man ihr zum Vorwurf machen kann, dass sie ihre Zukunftslosigkeit tatenlos hinnimmt: „Nur auf die Liebe vertrauen und nicht bemerken, dass sich so ein Verhältnis ja auch verändert mit der Zeit, immer die alten Erinnerungen, das ist ja auch furchtbar.“³⁵² Auf die Frage des Sweatshop-Bosses, was Medeas Name bedeutet, antwortet sie: „Der Name bedeutet, was er bedeutet. Mich. Nichts sonst.“ (46) Er sagt ihr weiterhin: „Sie nennen dich Hexe, Medea aus Manhattan. (48); „Du bist beharrlich. Stur. Medea“ (50). Dea Loher stellt Medea also als eine Figur dar, die für ihr tragisches Schicksal selbst verantwortlich ist. Wie oben bereits erwähnt wurde, treten die Figuren bei Loher einerseits als Gestalter ihrer eigenen Biografie auf, andererseits wird ihre Identität auch sozial bestimmt. Bevor man also Medeas scheinbar bewusste Entscheidung, in ihrer Opferrolle zu verharren, als ihre persönliche Schuld bezeichnet, sollen weitere Aspekte der Identitätsbildung, die im Drama auftauchen, detaillierter untersucht werden.

3. „Ich bin die Fremde“³⁵³

Identität kann nicht als angeboren oder statisch angesehen werden, sondern konstruiert sich in der alltäglichen Interaktion durch Darstellungs- und Zuschreibungsprozesse immer wieder neu. Es reicht also nicht aus, zu beleuchten womit sich Lohers Medea identifiziert, sondern auch welche Möglichkeiten sie überhaupt hat, bzw. welche Eigenschaften ihr von Anderen zugeschrieben werden.

Sweatshop-Boss fragt Medea an einer Stelle ob sie die „Fremde“ (46) ist. Was es bedeutet, „Fremde“ zu sein, wurde im Kapitel II. bereits detailliert untersucht. An dieser Stelle sei noch einmal hervorgehoben, dass Fremdes immer nur als Relationsverhältnis verstanden werden kann.³⁵⁴ Die drei Aspekte des *Ortes*, des *Besitzes* und der *Art*, die das Fremde gegenüber dem Eigenen auszeichnen, spielen dabei eine zentrale Rolle.³⁵⁵ Wenn Sweatshop-Boss bezüglich Medea das Wort *Fremde* verwendet, konstruiert er sie als *foreign*, *alien* und *strange*. Die Tragödie Medeas ist, dass sie sich die Rolle der Fremden auch annimmt und sich damit identifiziert. Sie behauptet nämlich: „Ich bin die Fremde.“ (Ebd.) Es wurde weiterhin betont, dass Identifizierungen dazu führen, dass die Fremdheit eine kollektive Form annimmt, weil als fremd das gilt, was aus der jeweiligen kollektiven

³⁵² HÖRNIGK: „*Ich weiß, was du jetzt tun musst.*“ S. 7.

³⁵³ LOHER: *Manhattan Medea*. S. 46.

³⁵⁴ WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 19.

³⁵⁵ Ebd. S. 19.

Eigenheitssphäre ausgeschlossen und von der kollektiven Existenz getrennt ist, was also nicht mit anderen geteilt wird. Die Fremdheit bedeutet in diesem Sinne die *Nichtzugehörigkeit zu einem Wir*.³⁵⁶ Medea und Jason werden als Flüchtlinge aus der Gesellschaft ausgegrenzt. Solange Medea diese ausgrenzende Zuschreibung akzeptiert und sich mit der Bezeichnung Anderer identifiziert, entscheidet sich Jason dafür, die Rolle des Fremden nicht mehr mitzutragen. Der entscheidende Unterschied zwischen ihnen ist also in der Identifizierung ihres Selbst zu suchen. „Feuer und Wasser gehören nicht zusammen“, (24) sagt Jason an einer Stelle und fasst die Tragödie damit kurz zusammen.

Laut Haas werde an Lohers Stücken offenbar, dass die Gegenwartsdramatik zwar durch Phasen der postmodernen Dezentrierung hindurchgegangen ist, diese aber mittlerweile hinter sich gelassen hat.³⁵⁷ Sie spricht von einem neuen realistischen Theater, welches die ästhetische Tradition der Dekonstruktion in sich trage. Laut ihr werde es dadurch erreicht, dass dieses neue realistische Theater nicht einfach in eine bürgerliche Dramatik zurückfällt.³⁵⁸ Lohers Dramenästhetik binde vielmehr das postmoderne Erbe in ihre Stücke ein, ohne dabei die postmoderne Ästhetik zu wiederholen. Haas betont:

Konkret geschieht dies mit Hilfe einer aus der Moderne geborgten, episodischen Struktur, welche filmische Stilmittel für die Bühne nutzbar macht und dabei zugleich an der logischen, oft chronologischen Fabel festhält. Kurze Szenen, Perspektivwechsel und zahlreiche ‚Schnitte‘ sorgen dafür, dass innerhalb des geschriebenen, festgefügtten Dramentextes eine Offenheit erhalten bleibt. Loher verwendet *short cuts* und *voiceover*.³⁵⁹

Der dritte Akt besteht beispielsweise nur aus fünfzehn Zeilen, der sechste aus zehn, die die Gedanken Medeas widerspiegeln. Der achte Akt beginnt mit einem Monolog von Medea, in der sie die Geschichte des Brudermords am Schiff erzählt. Im Monolog kommen ihr Bruder, Jason und sie selbst zu Wort. Wie Medea berichtet, war sie damals schwanger und hatte eine Nacht Hunger und wollte essen, obwohl ihr Proviant beschränkt und stark eingeteilt wurde, weil ihr Geld nur für die Bestechung des Captains reichte, sie schwarz mitzunehmen. Jason sagte „Iß“ und „Wir werden für sie hungern“ (56) doch der Bruder wollte es nicht zulassen: „Das reicht nicht für ein viertes Es reicht kaum für uns Du wirst es töten Ich sage Nein“ (57). Die Erinnerungen kommen Medea unaufhaltbar hervor und der Lauf ihrer Gedanken wird ohne jegliche Interpunktion dargestellt. Der Bruder packte ein Rohr, um das Kind selber zu

³⁵⁶ Ebd. S. 22.

³⁵⁷ HAAS: *Dea Loher: Vorstellung*. S. 274.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Ebd.

töten, doch Jason fasste seine Arme und Medea erstach ihn mit einem Messer. Später haben sie „den Leib des Mannes in Fetzen aus Plastik gewickelt ihn verschnürt daß seine Glieder zusammenhalten.“ (Ebd.) Hörnigk interpretiert diesen Monolog als eine eigene Sprache, die immer auch ein fremder Gedanke sei.³⁶⁰ Dea Loher betrachtet ihn als eine Form von Entäußerung: „Der Monolog ist eine Art Ekstase, einerseits eine Entfremdung, andererseits ein Beisichsein.“³⁶¹ In den Augen ihres Sohnes sieht auch Medea die Augen ihres Bruders. Deshalb sagt sie im letzten Akt, als sie ihren Sohn tötet: „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. Und ich werde endlich allein sein mit mir. Nur für mich. Für mich.“ (61)

„Feuer und Wasser gehören nicht zusammen“ (24). Damit wird das Ende der Beziehung zwischen Medea und Jason begründet. Das Ende der Beziehung ist aber auch das Ende Medeas Welt und Leben. Jason ist jemand, der vergessen und verdrängen kann. „[Er] will auch wieder weiter, sich befreien aus alten Verhältnissen“³⁶². Er will deswegen über den Mord des Bruders und die Grausamkeiten nicht reden. Nach der Autorin liegt die Grausamkeit für Medea darin, dass sie mit dem Verlust Jasons auch die Erinnerung an das Vergangene verliert, bzw. die Möglichkeit, sich jemandem darüber mitzuteilen.³⁶³ Der Schmerz ist ihr großes Geheimnis, die einem Anderen nicht mehr mitteilbar ist. Die Grausamkeit für sie ist also, dass sie von der Kommunikation ausgeschlossen wird.

Laut Haas finden sich perspektivische Verschiebungen dort, wo Loher den klassischen Konflikt zwischen der verlassenen Ehefrau und ihrem untreuen Ehemann vor dem Hintergrund von illegaler Immigration, Kapitalismus und Umweltzerstörung entfaltet.³⁶⁴ In New York herrschen Marktgesetze, denen man sich unterwerfen muss. Wie schon erwähnt wurde, verweigert sich Medea jedoch der Verwandlung und außerhalb der Verwandlung auch jeglicher Integration, so Loher über die Figur. „Sie ist zu individualistisch und egoistisch, sie erkennt keine Marktgesetze an.“³⁶⁵ Wie an vorhergehender Stelle ausgeführt wurde, wird Medea als Fremde abgestempelt und identifiziert sich mit dieser Rolle. Medea *will* sich nicht verwandeln. Jason hingegen identifiziert sich mit der Rolle eines Aufstiegers, ähnlich wie

³⁶⁰ HÖRNIGK: „*Ich weiß, was du jetzt tun musst.*“ S. 7.

³⁶¹ Ebd.

³⁶² Ebd.

³⁶³ Ebd. S. 8.

³⁶⁴ HAAS, Birgit: *Gender-Performanz und Macht. (Post)feministische Mythen bei Sarah Kane und Dea Loher.* IN: HASS, Birgit (Hrsg.): *Macht. Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990.* Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2005. (S. 197-226.) Hier S. 220.

³⁶⁵ HÖRNIGK: „*Ich weiß, was du jetzt tun musst.*“ S. 7.

Sweatshop-Boss. In der Welt des Dramas scheint es zwei Wahlmöglichkeiten zu geben: Man identifiziert sich entweder mit der Rolle des Fremden und entscheidet sich für das in dieser Rolle Ausharrende, wie es Medea tut. Oder, man erkennt die ‚Marktgesetze‘ wie Jason und Sweatshop-Boss und beutet andere Menschen aus, um eigene Ziele erreichen zu können. Im Drama *Manhattan Medea* stellt Dea Loher jedoch eine weitere Figur vor, die offenbar zwischen diesen zwei Möglichkeiten nicht wählen will und die lieber als Beobachter der Ereignisse auftritt.

4. „Feiern wir das Unvollkommene als schön.“³⁶⁶

Die Figur Deaf Daisy ist eine taube Bettlerin, die von den Lippen lesen kann. Sie hebt bezüglich der Wörter Folgendes hervor: „Die Wörter fliegen nur so. Manchmal zwar fallen sie sofort zu Boden und sind tot, Falter, zu früh aus dem Kokon geschlüpft. Aber viele schweben weiter und führen ein schwereloses Leben in der Luft.“ (41) Das nennt sie als Musik der Straßen, die sie sich anhört. Da sie noch als Kind in einem Unfall ihr Gehör verloren hat, sagt sie, dass das erste Lied, das sie lesen lernte, hieß „Accidents will happen“ (43). Seitdem hält sie sich daran. Medea erzählt, dass sie hörte, dass es nur eine Frau gibt, „die mit dem Tod tanzt, ohne zu verstummen. Es gibt nur eine Frau, die auf Beerdigung singt.“ (44) Deaf Daisy ist eine Zuschauerin, die alles sieht und zwar nichts hört, aber trotzdem immer singt.

Ich bin das Gehäuse der Klanglosigkeit, die keine ist. Nur Abwesenheit von hörbaren Tönen. Ich kenne nicht meine eigene Stimme. Aber ich fühle sie pulsieren. Wie alle Geräusche lautlos in mir schwingen und vibrieren. Ich trage die Stille des Weltraums in mir, die hellhörige, die dem Tod vorausgeht. Lauschen Sie nur. (43); Hörst du sie jetzt [...] Die Stille. (45)

Butler stellt in ihrem Werk *Gender Trouble* (1990) die Unterscheidung zwischen *sex* und *gender* und dadurch jeglichen Essentialismus von Geschlechteridentität radikal in Frage. Die Kategorien von Männlich- und Weiblichkeit seien an sich konstruierte Idealtypen zur Hierarchisierung der Geschlechterordnung und Machtverhältnisse.³⁶⁷ Butler entwickelte die theoretische Kategorie der *gender performance*, mit der sie den performativen Charakter und damit die Konstruiertheit der Geschlechteridentität hervorhebt. Sie verwendet den Begriff *performativ*, da er „auf eine inszenierte, kontingente Konstruktion der Bedeutung verweist.“³⁶⁸ Butler versteht die Performativität als eine sich ständig wiederholende und

³⁶⁶ LOHER: *Manhattan Medea*. S. 55.

³⁶⁷ FELDHAUS: *Inszenierung von Geschlechteridentität*. S. 25.

³⁶⁸ BUTLER: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 205.

zitierende Praxis. Die Kategorien von Weiblichkeit und Männlichkeit werden demzufolge als Effekte einer Inszenierung dargestellt, die durch Kleidung, Gesten und performative Akte erfolgt. „Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (gender) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese „Äußerungen“ konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind.“³⁶⁹

Gleichzeitig bieten die performativen Akte aber auch die Möglichkeit, den verdinglichten Status der Geschlechteridentität in Frage zu stellen.³⁷⁰ Das Potential der Subversion oder Destabilisierung der Geschlechterordnung bieten von der Norm abweichende Wiederholungen und Stilisierungen. Butler führt als Beispiele dafür die Butch-Femme³⁷¹- und Drag-Inszenierungen an. Drag bezeichnet die kulturelle Praxis der gegengeschlechtlichen Verkleidung in homosexuellen Subkulturen.³⁷² Die Performanz des Transvestismus subvertiere die Differenzierung zwischen Innen und Außen, sowie zwischen Erscheinung und ‚Realität‘. Durch das Spiel mit der Unterscheidung zwischen der Anatomie des Darstellers und der dargestellten Geschlechtsidentität werden die Vorstellungen von einer primären geschlechtlich bestimmten Identität parodiert.³⁷³

Im Drama dekonstruiert die Figur Deaf Daisy mit ihrer transgressiven Identität als Transvestit die Gender-Differenz sozusagen in ihrer eigenen Person. Durch sie stellt die Autorin eine Figur der Überschreitung dar. Wie Wogenstein betont, bricht Deaf Daisy mit ihrem Cross-Dressing in die Welt der binären Unterscheidung ein, die ihre augenfälligste Repräsentation in der Kleiderordnung findet.³⁷⁴ „Verraten Sie mich nicht. Heute denken sie, die Lust, in Stöckelschuhen zu gehen, kommt aus den Genen. Wenn die wüssten, wie einen die Füße schmerzen, bis man es *lernt*.“ (42) Wie auch von Haas so interpretiert, zeigen sich gesellschaftliche Normen und Grenzen gerade in Kleidung und Mode, welche vorschreibt, was als akzeptabel und was als gewagt gilt, genauso seien aber auch Veränderungen dieser häufig ungeschriebenen Gesetze besonders auffällig.³⁷⁵ Die Überschreitung der durch die

³⁶⁹ Ebd. S. 49.

³⁷⁰ BUTLER, Judith: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*. IN: WIRTH, Uwe (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. (301-320.) Hier: S. 301.

³⁷¹ „Mit dem Begriff Butch-Femme werden lesbische Paarkonstellationen bezeichnet, in denen sowohl feminine als auch maskuline Rollen übernommen werden. Sie machen die Konstrukthaftigkeit der Kategorie ‚Geschlecht‘ transparent, weil sie sich der gesellschaftlich geforderten Rollenfestlegung entziehen, die sie scheinbar imitieren“. FELDHAUS: *Inszenierung von Geschlechteridentität*. S. 28.

³⁷² Ebd.

³⁷³ BUTLER: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 201.

³⁷⁴ WOGENSTEIN: „*Meine Nachahmung eine Neuerschaffung*“. S. 307.

³⁷⁵ Ebd.

Kleidung markierten Grenze sei die performative Praxis, durch die sich Deaf Daisy als Transvestit ausweist.

Die geschlechtsspezifischen Inszenierungen sind im Werk von Dea Loher sowohl bei den transvestischen Inszenierungen als auch bei der äußeren Erscheinung im Alltag mit dem Thema der Maskerade verbunden. Das Konzept der Maskerade spielt seit dem 18. Jahrhundert eine wichtige Rolle im Geschlechterdiskurs. Die Prägung als theoretisches Modell der Gender Studies beruht jedoch auf dem Werk der englischen Psychoanalytikerin Joan Riviere (1883-1962) deren Aufsatz *Weiblichkeit als Maskerade* (1929) in den 1980er Jahren wiederentdeckt worden ist.³⁷⁶ Joan Rivières Begriff „performativitätstheoretische und konstruktivistische Weiblichkeitsdefinition“ reflektiert die grundsätzliche Konstruiertheit der Geschlechteridentität, indem er auf die Performativität und den Inszenierungscharakter verweist.³⁷⁷

Es ist wichtig zu erwähnen, dass die Kleidung hier primär nicht nur als Maskerade verstanden werden darf. Wie auch Hass betont, konstruiert die Kleidung performativ die Figur und zwar ganz im Sinne des etymologischen und eigentlich metonymischen Hintergrundes des Personenbegriffs, der auf die Theatermaske, *persona* verweist.³⁷⁸ Deaf Daisy identifiziert ihre Eltern mit Kleidungsstücken:

Mein Vater war eine rostbraune taillierte Jacke mit Samtkragen, unecht, und einem Manschettenknopf am linken Ärmel seines Hemdes Meine Mutter hauptsächlich ein mauvefarbenen geblümter Wickelrock mit Totenköpfen an Saum. Oben trug sie nichts. (42)

Medea bittet sie um einen Dienst, sie soll nämlich für sie ein Kleid in Rot besorgen. „Es muß eng sein, eine zweite Haut vom Hals bis zu den Fußknöcheln und den Handgelenken.“ (44) Damit übernimmt Deaf Daisy als handelnde Figur in Medeas mörderischer Intrige eine wichtige Rolle. Sie soll ein hochgiftiges Kleid aus Leder aus den ätzenden Abwässern des Sweatshops, die „von der Färberei in den Fluss hinausgepumpt werden“ (45) besorgen, welches Medea Jason als Hochzeitskleid und Geschenk für Claire überreicht. Medea betont: „Ich will, daß du mir ein Kleid aus dem Müll holst, der darauf wartet, entsorgt zu werden; ein Kleid, das zu lange im Säurebad war.“ (45) Deaf Daisy hebt diesbezüglich hervor:

³⁷⁶ FELDHAUS: *Inszenierung von Geschlechteridentität*. S. 28.

³⁷⁷ FRIEDEMANN, Kreuder: *Maske / Maskerade*. IN: FISCHER-LICHTE, Erika; KOLESCH, Doris; WARSTAT, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005. (192-194.) Hier: S. 194.

³⁷⁸ WOGENSTEIN: „*Meine Nachahmung eine Neuerschaffung*“. S. 308.

Aber wo sie von der Färberei in den Fluß hinausgepumpt werden, verquirlen sie sich zu einer Brühe, so ätzend, daß allein das Atmen dir die Nase wegfrißt und die Lungen ausfranst. Wer ein Kleid aus dieser Lauge trägt, der sieht keinen Morgen mehr. Die Haut muss tödlich sein. (Ebd.)

Das Brautkleid ist also als eine Haut zu verstehen. Laut Wogenstein ist die Kleidung nicht einfach vom Körper zu trennen, oder nur ein bloßer Überwurf, unter dem sich ‚das Wahre‘ verbirgt, sondern eine Bezeichnungspraxis, die sich innerhalb gesellschaftlicher Codes bewegt und von diesen abhängig ist.³⁷⁹ Kleidung stelle somit ein konstitutives und doch auch immer schon ideologisches Element der Subjektgründung dar.³⁸⁰

Sich-Kleiden: eine Form von Bezeichnungspraxis – Kleidung als potentiell subversive Handlungsmöglichkeit in einem Signifikations- und Resignifikationsprozess zu verstehen, der soziale Subjekte hervorbringt, lässt Wege alternativer Geschlechtsidentitäten jenseits der zwanghaft binären Unterscheidung aufscheinen, wie das etwa für Deaf Daisy als Transvestiten gilt.³⁸¹

Als Medea Deaf Daisy fragt, was sie für die Besorgung des Kleids bekommen will, stellt sie fest, dass es nicht die Realität ist, die sie interessiert, sondern ein spannendes Schauspiel, selbst wenn es sich wie bei einem Karussell im Kreise dreht: „Ich bin noch nicht auf dieses Karussell gesprungen, ich höre nur die Melodie das leiert und hat Sprünge. Sagen wir, ich gebe diesen Müllsack für ein Schauspiel. Wird es eine Komödie, wird es eine Tragödie, es tut nichts, wenn es nur ein echtes Spiel ist.“ (54) Sie nimmt die Ereignisse aus einer distanzierten Zuschauerperspektive wahr. Medea verspricht ihr, ein Feuerwerk sehen zu können. „Die Unschuld soll brennen“ (54). Damit deutet sie Clairs Tod an, die vorher von Jason als „Unschuld“ (38) benannt wurde. Medea überlegt zwar kurz, dass sie Mitleid mit der Schönheit haben sollte, weil sie noch jung ist (55), doch Deaf Daisy hebt bezüglich der Schönheit Folgendes hervor: „Schönheit – die Lüge im Auge des Betrachters. Feiern wir das Unvollkommene als schön.“ (Ebd.) Sie stellt sich das Feuerwerk so vor: „das die Engel dieser Stadt zu Asche macht, die längst ihre Seelen verloren haben. Ihre blassen Gesichter werden rot, brennen, und wehen, grauer Staub, ins Nichts“ (ebd.) und stellt schließlich ihr eigenes Elend und somit eine Selbstkritik fest: „Wie arm sind wir.“ (Ebd.)

Dea Loher spielt mit der Figur Deaf Daisy auf das Epische Theater und die diesem entsprechende Sichtweise an, dass die historische Erfahrung fragmentarisch und sprunghaft

³⁷⁹ Ebd. S. 309.

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Ebd.

ist.³⁸² Mehr noch: *Das Verständnis von Geschichte hänge vom Betrachter ab*, denn ob das Spektakel letztlich eine Komödie oder eine Tragödie wird, bestimmt der Zuschauer. Was laut Haas zählt, ist der Spiel- und Abbildcharakter der Ereignisse, der keine eindeutige Sinnzuschreibung zulässt.³⁸³

Autoren, die sich mit dem Medea-Mythos auseinandersetzen, stellen oft die gesellschaftliche Unterdrückung der Frauen ins Zentrum ihres Werks. Eine Ästhetik des „weiblichen Schreibens“ lehnt Loher jedoch vehement ab.³⁸⁴ Dennoch sei ihr Schreiben oft auf die Situation der Frau bezogen. Nirgends werden jedoch radikale Thesen verfochten, wie etwa die Überlegenheit der Frau über den Mann. Laut Haas sind die weiblichen Charaktere in Lohers Stücken nicht einfach besser per se.³⁸⁵ Vielmehr vertrete Loher die Position des feministischen Materialismus, d.h. die Performanz von Weiblichkeit ist mehr oder weniger offen an die soziale Situation der Figuren verknüpft. Wie Haas weiterhin betont, befinden sich Lohers Frauenfiguren zwar innerhalb der gesellschaftlichen Zwänge, aber sie spiegeln diese Restriktionen nicht nur wider, sondern setzten sich aktiv mit ihnen auseinander.³⁸⁶ Dafür ist ein Beispiel im Drama die Figur Deaf Daisy. Das materialistische Konzept Lohers kombiniere die Performanz der Weiblichkeit mit ihrer kritischen Reflexion, d.h. ihre Frauengestalten seien sich ihrer Lage durchaus bewusst. Denn – laut der These von Haas – „nur die sprachliche Reflexion ermöglicht es den Protagonisten, ihre Lage durch ihre bewusste Selbstreflexion zu überwinden.“³⁸⁷ Lohers Figuren seien fähig, ihre Situation durchzuschauen und diese sprachlich zu artikulieren. Loher dekonstruiere den „Mythos Frau“, um die Frauen als „oppressed by material conditions and social relations“³⁸⁸ darzustellen.³⁸⁹

Deaf Daisy ist also eine Figur, die als Transvestit nicht nur Geschlechterkonstruktionen, sondern alle angeborenen, festgelegten und abgeschlossenen Identitäts- und Fremdheitskonstruktionen parodiert. Während Medea „das Wahre im Dauernden“ sucht und die Rolle der Fremden akzeptiert und sich damit identifiziert und Jason und der Sweatshop-Boss an die Verwandlung glauben, und dadurch eigentlich die Ausgrenzung und Ausbeutung Anderer vollziehen, bleibt Deaf-Daisy ‚dazwischen‘. Genauso wie diese Figur durch die

³⁸² HAAS: *Gender-Performanz und Macht*. S. 221.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Ebd. S. 213.

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Ebd. S. 199.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ DOLAN, Jill: *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988. S. 10.

³⁸⁹ HAAS, Birgit: *Gender-Performanz und Macht*. S. 217.

Imitation, Nachahmung herkömmlicher Geschlechterrollen die bestehende Ordnung der Kategorien *sex* und *gender* parodiert, parodiert sie sowohl die Rolle des Ausbeuters als auch des Ausgebeuteten. In diesem Drama erscheint also die Imitation als kritische Reproduktion von vermeintlich ‚naturgegebenen Tatsachen‘: „Die parodistische Wiederholung des Originals offenbart, dass das Original nichts anders als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist.“³⁹⁰

Laut Inge Stephans ist Lohers kritische Sicht auf Medea als eine Figur, die sich nicht verwandeln will, zugleich eine kritische Sicht auf ein Verständnis des Mythos als eines unveränderlichen, sich permanent wiederholenden Geschehens.³⁹¹ Loher schreibe den Mythos nicht um, sondern versuche, ihn durch ihr Stück aufzusprengen und zu dynamisieren.³⁹² Durch die verschiebende Wiederholung des vermeintlich originalen Mythos *Medea* von Euripides eröffnet Dea Loher eine neue Dimension, eine Art mythopoietische Dimension, durch die sie – so meine These – den Mythos selbst parodiert. Dafür verwendet sie die Figur *Velazquez*.

5. „Ich bin ein Meister der Kopie.“³⁹³

Velazquez ist ein doorman bei Sweatshop-Boss. Wenn er seine Pflicht nicht vor dem Haus erfüllt, malt er zu Hause. „Das ist eine höhere Pflicht.“ (11) Er ist ein Menschenkenner, ein Beobachter. Er beschreibt Jason als durchschnittlich und sagt, dass er auf den ersten Blick wie ein Hund aussieht (14). „Aber je länger Sie ihn ansehen, desto schöner wird er.“ (Ebd.) Was schön für ihn bedeutet, erklärt er folgendermaßen:

Schön – ich rede von der Malerei, nicht von Werbung. Nicht von der Oberfläche, sondern wie sich diese Oberfläche zusammensetzt. Das, was dem ersten Eindruck widerspricht, was sich dem Schein entgegenstellt, zum Beispiel, das macht Schönheit. (15)

Er ist wiederum eine Figur im Lohers Drama, die fähig ist, sich selbst zu reflektieren und sich mit einem selbstironischen Blick auch selbst beobachtet:

³⁹⁰ BUTLER: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 58.

³⁹¹ STEPHAN, Inge: *Gewalt-Szenarien. Medea-Mythen in der Literatur der Gegenwart: Taboris M (1985) und Lohers Manhattan Medea (1999)*. IN: WEININGER, Robert (Hrsg.): *Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945. Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Band 19, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2005. S. 108.

³⁹² Ebd.

³⁹³ LOHER: *Manhattan Medea*. S. 11.

Er [der Sweatshop-Boss] will sich porträtieren lassen von mir. Aber er sagt, <nicht seine Erscheinung, sondern die Wahrheit> soll ich malen. Ich habe darüber nachgedacht. Dann sage ich zu ihm, Mr. Sawyer Sir, sage ich, ich glaube, so weit bin ich noch nicht. (12)

Velazquez ist menschlich und da auch er zu den Ausgebeuteten gehört, hat er Mitleid mit Medea. „Die Frau tut mir leid.“ (16) Am Ende des Stücks, als Medea von ihrem Kind Abschied nehmen soll, sollte er laut der Anweisung von Sweatshop-Boss anwesend sein. Doch er sagt: „Man sagt mir, ich soll dabei sein, wenn Sie mit dem Kind sprechen. Als ob ich nichts Besseres zu tun hätte, als das Unglück anderer Leute anzusehen.“ (60) Er schenkt ihr sogar eine Kopie des Bildes von Diego Velázquez: *Der Infant Philipp Prosper* aus dem Jahr 1659. „Hier, das habe ich für Sie kopiert. Soll kein Trost sein. Nur damit Sie wissen: solange ich in diesem Haus doorman gibt, vergreift sich keiner an dem Kind. Und das wird Sie immer daran erinnern.“ (Ebd.) Der doorman ist nämlich „ein Meister der Kopie.“ (11) Die Grenzen zwischen ihm und dem Maler aus dem Mittelalter verwischen sich:

Ich lerne durch Nachahmung. Noch ahme ich ihn nach, den anderen Velazquez. Noch unterwerfe ich mich jedem Detail in seinen Bildern in akribischem Studium, aber schon jetzt ist meine Nachahmung eine Neuerschaffung, die meinen Vorfahr bei genauem Hinsehen übertrifft. Ich bin ein Meister der Kopie. Und doch – indem ich sie signiere, mach ich ein Original aus ihr. Eine Kopie, die keine ist. Ein falscher Velazquez, der ein echter ist. (11)

Velazquez verteidigt sich gegen den Verdacht des Plagiats mit dem Argument, dass er keine abhängige Nachschöpfung erstellt, die spätestens im Moment des Signierens als Fälschung gelten könnte, sondern eine Neuschöpfung. Damit ist der Maler die selbstreflexive Instanz des Stücks, der die einheitliche Zuschauerperspektive aufsprengt. Wie Haas betont, nimmt der Türsteher-Velazquez ausdrücklich Bezug auf die Frage der Mimesis.³⁹⁴ Durch die Nachahmung wird das Wesen des Originals in Frage gestellt.

Der doorman bei Sweatshop-Boss, auf den Medea in der Eingangsszene des Stücks trifft, ist also wiederum eine Figur der Verwandlung. Er hat sich in den Maler Velazquez verwandelt. Dea Loher betont im Gespräch mit Hörnigk: „Für mich war ein zentrales Motiv im Stück, was sich nicht nur durch die Handlung zieht, sondern durch die Biographien der Personen, das Motiv der *Metamorphose*.“³⁹⁵

Er schenkt Medea das Porträt von ihrem Sohn in der Form des bekannten Bildes *Der Infant Philipp Prosper*, das einen kleinen Jungen zeigt. Dieses Bild wird jedoch am Schluss

³⁹⁴ HAAS: *Gender-Performanz und Macht*. S. 219.

³⁹⁵ HÖRNIGK: „*Ich weiß, was du jetzt tun musst*.“ S. 6.

vom Feuer erfasst, in dem auch Medea verbrennt. Als das Feuer erloschen ist, hat das ursprüngliche Bild eine Metamorphose erlebt: Es hat sich in *Las Meninas* verwandelt, ein Bild, das ebenfalls von Velazquez stammt. Man sieht aber nicht das berühmte Original, sondern Picassos gleichnamige Bearbeitung aus den fünfziger Jahren. Aus Velazquez ist Picasso geworden und statt eines Knaben blickt jetzt ein Mädchen den Betrachter an.

Dieses Bild [...] ist auch eine Metamorphose und *Las Meninas* bietet sich an, weil das Bild eine ähnliche Transformation durchmacht wie das Stück und über die Jahrhunderte hinweg immer wieder Variationen entstanden. Picasso ist einer der letzten berühmten Maler, die es variiert haben. Und was mir auch wichtig war, [...] dass sich das Porträt des Jungen in das Porträt des Mädchens verwandelt hat, zumindest im Text. Medea ist im Stück nur von Männern umgeben, d.h. ich will es nicht auf einen blöden feministischen Ansatz lenken, aber ihr Kind ist nun einmal ein Junge und im Augenblick des Todes wird es zum Mädchen. D. h., dass sie mit ihrem Kind den Bruder – mit dessen Augen es sie immer anschaut – und letztendlich sich selbst tötet. Sich selbst zurückgeben, ist die einzige Lösung. Deshalb das Bild.³⁹⁶

Am Ende des Dramas erstickt Medea ihr Kind mit der Mülltüte. Mit ihrem letzten Satz weist sie auf den gesamten Medea-Mythos hin: Von jetzt an / werde ich / eine lebend Tote sein. (61) Laut Sebastian Wogenstein bilden der Matrizid Jasons am erzählten Beginn der Geschichte und Medeas Ermordung ihres Sohnes am Ende des Stücks eine Klammer der dazwischen stattfindenden Handlung.³⁹⁷ Das unmittelbare Resultat des Mordes in beiden Fällen sei eine Bewusstwerdung des isolierten Selbst und zugleich eine Selbstdissoziation und Entfremdung. „In beiden Fällen schlage die intimste Liebe zwischen Mutter und Sohn in die aggressivste Form der Gewalt um, in beiden Fällen werde der Mord mittels Ersticken durchgeführt.“³⁹⁸

Wogenstein stellt in der eben erläuterten These von Velazquez über seine Malerei eine Absurdität fest.³⁹⁹ Der Ausgangspunkt dieser Absurdität sei, wenn man davon ausgeht, dass ein Original gerade dadurch als Original definiert ist, dass es wenigstens die Möglichkeit einer Kopie gibt.⁴⁰⁰ Im Allgemeinen scheine darüber hinaus ein Konsens zu herrschen, dass es die Aufgabe der Kopie ist, das Original möglichst ‚getreu‘ nachzuahmen, eine Vorstellung, die man in besonders ausgeprägter Form in Johann Joachim Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst* (1755) finden

³⁹⁶ Ebd. S. 6.

³⁹⁷ WOGENSTEIN: „*Meine Nachahmung eine Neuerschaffung*“ S. 300.

³⁹⁸ Ebd. 301.

³⁹⁹ Ebd. S. 306.

⁴⁰⁰ Ebd. S. 307.

kann. Nach diesem Verständnis müsse als die höchste Stufe der ‚Wiedergabe‘ eine Nachahmung gelten, die vom Original nicht mehr zu unterscheiden ist. Winckelmanns programmatische Forderung nach einer Nachahmung der antiken Kunst sei – nach Wogenstein – aber merkwürdig formuliert und enthalte einen Anspruch, der von Manhattan Velazquez‘ Vorhaben nicht so weit entfernt sei: „Der einzige Weg für uns,“ schreibt Winckelmann, „groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“⁴⁰¹ Nachahmung, um unnachahmlich zu werden, das ist auch das ironische Programm von Dea Lohers Velazquez.

Die Frage, warum das Drama *Manhattan Medea* selbst als ein ironisches Programm Dea Lohers bezüglich des gesamten Mythos von Medea zu verstehen ist, kann mit Hilfe eines kurzen Überblicks über verschiedene Mythos-Auffassungen mit besonderem Hinblick auf den Medea-Mythos beantwortet werden:

Als Ausgangspunkt muss der Begriff *Mythos* definiert werden. Dazu sind die Gedanken des Anthropologen Claude Levi-Strauss relevant: „Wir schlagen [...] vor, jeden Mythos durch die Gesamtheit seiner Fassungen zu definieren. Mit anderen Worten: Der Mythos bleibt so lange Mythos, wie er als solcher gesehen wird.“⁴⁰² Der Mythos, als alternative Möglichkeit, ist eine wichtige Aussageform die Welt zu beschreiben. Er fungiert als alternatives Mittel der Realitätsbewältigung. In verschiedenen Varianten beinhaltet er verschiedene zentrale Aussagen. Bestimmte Figuren und Handlungskonstellationen können in den verschiedenen Varianten wiederkehren, aber sie sind keine Voraussetzungen für die Bearbeitungen. In dieser Arbeit geht es jedoch weniger um die Fragen wie welche Figuren, Mythologemen oder Handlungskonstellationen sich in einem literarischen Werk wiederfinden sollen, damit dieses als Mythos-Auffassung verstanden werden kann, sprich ab wann also ein Werk als *Arbeit am Mythos* gilt, sondern es geht hier eher um die Frage, wie das Verhältnis zwischen einem angenommenen Ur-Mythos und dessen Bearbeitung ist.

Jede Bearbeitung ist eine Fortschreibung des Mythos. Evelyn Berger stellt fest, dass Christa Wolf sich in ihrem Werk *Medea. Stimmen* (1996) als Ziel genau das Gegenteil setzte:

⁴⁰¹ WINCKELMANN, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*. Stuttgart: Reclam, 1995. S. 4.

⁴⁰² LÉVI-STRAUSS, Claude: *Strukturelle Anthropologie*. Übersetzt von Hans Naumann. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 238.

Sie wollte eine Art Entmythifizieren durchführen – doch dadurch dass sie das Thema überhaupt behandelte, nahm den Mythos auf und setzte ihn fort.⁴⁰³

Laut Berger konzentriert sich Roland Barthes auf die *negative* Bedeutung, die der Mythos – im Sinne einer Manipulation der Wirklichkeit – annehmen kann.⁴⁰⁴ Der französische Semiotiker entlarve ihn als ideologisches Werkzeug, das keiner inhaltlichen Beschränkung unterliege. So betont Barthes, dass „der Mythos kein Objekt, kein Begriff oder eine Idee sein kann; er ist eine Weise des Bedeutens, eine Form.“⁴⁰⁵ Die deformierende Wirkung des Mythos erkläre er mit einem semiologischen Schema, das auf den an De Saussures Sprachforschung angelehnten Termini „Bedeutendes“, „Bedeutetes“ und „Zeichen“ aufbaut⁴⁰⁶:

Der Mythos ist insofern ein besonderes System, als er auf einer semiologischen Kette aufbaut, die bereits vor ihm existiert – er ist ein sekundäres semiologisches System. Was im ersten System Zeichen ist (das heißt assoziatives Ganzes eines Begriffs und eines Bildes) ist einfaches Bedeutendes im zweiten. Man muss hier daran erinnern, dass die Materialien der mythischen Aussage [...] sich auf die reine Funktion des Bedeutens reduzieren.⁴⁰⁷

Folglich überfrachtet der Mythos nach Berger in diesem Schema die reine „Objektsprache“ (also ein linguistisches System, die Sprache oder die ihr gleichgestellten Darstellungsweisen) mit seiner „Metasprache“ und manipuliert sie auf diese Weise⁴⁰⁸: „Faktisch ist nichts vor dem Mythos geschützt; der Mythos kann sein sekundäres Schema von jedem beliebigen Sinn aus entwickeln, sogar [...] von einer Sinnentleerung aus.“⁴⁰⁹ Wie Berger weiterhin betont, stehen nach Barthes also dem Mythos diverse Möglichkeiten offen, verschiedene Formen der Sprache durch „Einschleichen“, „Aufblasen“, „Diebstahl durch Kolonialisierung“ zu unterwandern und aus deren ursprünglichem Sinn einen „sprechenden Kadaver“ zu machen.⁴¹⁰ Er stellt weiterhin fest: „Die Macht des zweiten Mythos besteht darin, den ersten als angeschaute Naivität zu setzen.“⁴¹¹

⁴⁰³ BERGER: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*. S. 20.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ BARTHES: *Mythen des Alltags*. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964. S. 85.

⁴⁰⁶ Ebd. S. 88-114.

⁴⁰⁷ Ebd. S. 92-93.

⁴⁰⁸ BERGER *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*. S. 20.

⁴⁰⁹ BARTHES: *Mythen des Alltags*. S. 115-116.

⁴¹⁰ Ebd. S. 117.

⁴¹¹ Ebd. S. 121.

Wie auch schon bei Christa Wolf zu beobachten ist, kann der Mythos, analog zu Claude Lévi-Strauss und auch zu Max Horkheimer und Theodor Adorno oder Hans Blumenberg *positiv*, als Alternative zur Herrschaft des instrumentellen Denkens begriffen werden. Laut Stephan Catani müssten mythologische Stoffe über ihre den Mythos rezipierende Rolle hinaus ihrer mythosstiftenden Leistung bewusst werden.⁴¹² Sie betont nämlich: „Mit jeder Neuinszenierung des Mythos erfüllt literarische Produktion eine mythopoietische Funktion, die in der Auseinandersetzung mit der vorausgehenden Stoffgeschichte stets auch mythenkritische Reflexionen leistet.“⁴¹³

Was bei Dea Lohers etwas Neues ist (neu im Sinne, dass es in vorigen Medea-Bearbeitungen noch nicht geleistet wurde), dass ihr Theaterstück *Manhattan Medea* eine bewusste Auseinandersetzung sowohl mit der mythopoietischen als auch der mythenkritischen Dimension von Literatur angelegt ist. Laut Catani erkenne der Text in Euripides' *Medea* den dominanten Prätext, dessen Kraft jedoch im Kontext der eigenen Inszenierung sabotiert und als Produkt einer rationalen Arbeit am Mythos problematisiert wird.⁴¹⁴ Dea Lohers Theaterstück radikalisiere die schon bei Wolf angelegten mythenkritischen Implikationen, indem es über den Medea-Mythos hinaus die literarische ‚Kopierbarkeit‘ und ‚Nachahmung‘ tradierter Mythen grundsätzlich in Frage stellt.

Ein literarischer Mythos will „gerade nicht in seiner Ursprünglichkeit und Verbindlichkeit verstanden werden, sondern als ‚immer schon in Rezeption übergegangen‘ [zit. nach Blumenberg], statt Heiligkeit gilt hier essentielle Distanz, statt Unveränderlichkeit gilt spielerische Behandlung, Variation und Freiheit der Imagination.“⁴¹⁵

Horkheimers und Adornos These „Schon der Mythos ist Aufklärung“ und „Aufklärung schlägt in Mythologie zurück.“ hat laut Catani die lange gültige Trennung zwischen Mythos und Logos aufgehoben.⁴¹⁶ Mit Blick auf literarische Mythen machte in der Folge die Frage nach einem *ursprünglichen*, einem *Ur-Mythos*, keinen Sinn mehr, da insbesondere im Übergang von der mündlichen zur schriftlichen Mythensammlung die rationale Arbeit am

⁴¹² CATANI, Stephanie: *Vom Anfang und Ende des Mythos. Medea bei Christa Wolf und Dea Loher*. IN: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur Volume XCIX, Number 3, 2007. (316- 332.) Hier: S. 316.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Ebd. S. 317.

⁴¹⁵ ASSMANN, Aleida; ASSMANN, Jan: „Mythos“ IN: CANKIK, Hubert; GLADIGOW, Burkhard; KOHL, Karl-Heinz (Hrsg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Band IV. Kultbild – Rolle. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer, 1998. (179-200.) Hier: S. 180.

⁴¹⁶ CATANI: *Vom Anfang und Ende des Mythos*. S. 317.

Mythos bereits vollzogen sei. Die in der *Dialektik der Aufklärung* vordergründig politische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Funktion des Mythos erweitere Hans Blumenberg in *Arbeit am Mythos* um spezifisch philologische Erkenntnisse:⁴¹⁷

Erst die Arbeit am Mythos – und sei es die seiner endgültigen Reduktion – macht die Arbeit des Mythos unverkennlich. Auch wenn ich für literarisch fassbare Zusammenhänge zwischen dem Mythos und seiner Rezeption unterscheide, will ich doch nicht der Annahme Raum lassen, es sei „Mythos“ die primäre archaische Formation, im Verhältnis zu der alles Spätere „Rezeption“ heißen darf. Auch die frühesten uns erreichbaren Mythologeme sind schon Produkte der Arbeit am Mythos.⁴¹⁸

Solange also Barthes alle Bearbeitungen eines Mythos als Manipulationen und ideologische Herrschaftsmittel bestimmt, bewertet Lévi Strauß den Mythos und jede seiner Bearbeitungen als Medien, die eine historische Wahrheit transportieren.⁴¹⁹ Die Werke sind nicht vom politischen und gesellschaftlichen Kontext ihrer jeweiligen Entstehungszeit losgelöst zu betrachten, sie greifen gegenwärtige Probleme und Fragestellungen auf. Diese sind immer aktuell oder werden immer aktualisiert und beziehen sich auf die Zeit und Raum, in denen sie entstehen. Karl Kerényi stellt dementsprechend fest:

Das Urphänomen Mythos ist eine Bearbeitung der Wirklichkeit. Keine abgeschlossene Bearbeitung! Die Bearbeitung geschieht. Auf solche Weise ist sie das Urphänomen Mythos. Zum Wesen des Mythos gelangen wir, wenn wir wissen, dass der Mythos eben *die ihm eigene, nicht abgeschlossene Bearbeitung der Wirklichkeit ist*. Abgeschlossen wäre der Mythos tot und nicht der Mythos.⁴²⁰

Laut Berger, wenn der abgeschlossene Mythos jedoch tot ist, wie Kerényi behauptet, hätten die Autoren durch sein Fortschreiben, gerade zur Lebendigkeit des Mythos beigetragen.⁴²¹ „In diesem Sinne setzen ihre Mythenadaptationen einen Prozess in Gang, an dessen Ende nicht mehr die ‚Ertötung‘ in Mythos und Literatur, sondern vielmehr die lebendige Kommunikation der Literatur mit dem Mythos steht.“⁴²² Die Muster, die in jeder Zeit wiederzuerkennen sind, schaffen das Gefühl einer *Wiederkehr des Gleichen*. Für jede Literatur, die mythologische Stoffe aufgreift und neue verarbeitet, sollten diese Einsichten

⁴¹⁷ Ebd. S. 318.

⁴¹⁸ BLUMENBERG, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. S. 133.

⁴¹⁹ BERGER: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*. S. 22.

⁴²⁰ KERÉNYI, Karl: *Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos*. IN: KERÉNYI, Karl (Hrsg.): *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967. (234-252.) Hier: S. 240.

⁴²¹ BERGER: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*. S. 39.

⁴²² Ebd.

bedeuten, sich der *Arbeit am Mythos* bewusst zu werden und die eigene mythopoietische Dimension zu reflektieren.

Ähnlich zum Velazquez‘ Originalbild *Las Meninas*, auf dem, während das Königpaar lediglich hinten klein im Spiegel zu sehen ist, der Maler im ‚goldenen Schnitt‘ steht, befindet sich genauso im Drama von Dea Loher nicht die Tragödie um Medea, sondern die Herstellung von Kunst, die Parodie durch Nachahmung (*drag*) im ‚goldenen Schnitt‘.⁴²³ Medea erscheint als Projektionsfigur, die innerhalb einer langen Kulturgeschichte immer wieder neu gestaltet wird. Als „Phantom“ (9) real kaum fassbar, ist es Velazquez, der sie im ersten Akt wahrnimmt, aber nur ihren „Schatten“, ihre „dunkle Gestalt“ sehen kann: „Gestern abend erschien Ihr Schatten langsam im Schein der Laterne. Bis in die späte Nacht war alles, was ich sah, Ihre dunkle Gestalt, unbewegt. [...] Kundschafterin womöglich, Gefahr für dieses Haus.“ (9)

Meiner Meinung nach kann deswegen auf keinen Fall über ein *Schicksal* von Medea gesprochen werden, dem Dea Loher sie in *Manhattan Medea* nicht entfliehen lässt und die etwa „im eigenen Mythos befangen“ werden könnte, wie es beispielweise Stephanie Catani oder Luserke Jaqui behaupten.⁴²⁴ Lohers Drama ist eine kritische Auseinandersetzung mit dem Mythos selbst. Sie gestaltet ihre Protagonistin und einen Großteil des erzählten Handlungsgefüges aufgrund des bekannten Stoffes, um durch Mimesis und Nachahmung aufzuzeigen, dass es sich im Fall von Euripides‘ *Medea* auf keinen Fall um einen *Ur-Mythos* handelt, und – so meine These – ähnlich zur Praxis des *drag*, dieser Vorgang eine Art *Parodie* ist. Dadurch, dass am Ende des Stücks vom Velázquez‘ Porträt *Der Infant Philipp Prosper* als ganz neues Bild Picassos *Las Meninas* entsteht, drückt die Dramatikerin eindeutig aus, dass das Neue nicht notwendigerweise das Alte abzubilden braucht, nicht einmal thematisch, d. h. dass das „Bild“ des vermeintlich Originalen selbst nur eine Konstruktion ist. Wie auch Haas betont, befreie sich Loher dadurch von den Fesseln der *Tradition* und zwar in jeder Hinsicht: Aus einem Abbild kann in der Nachdichtung nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich etwas völlig Neues hervorgehen.⁴²⁵ Damit schafft Dea Loher mit ihrem Drama also „eine Kopie, die keine ist.“ (11)

⁴²³ HAAS: *Gender-Performanz und Macht*. S. 219.

⁴²⁴ Vgl. CATANI: *Vom Anfang und Ende des Mythos*. S. 317.; LUSERKE-JAQUI, Matthias: *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2002. S. 226.

⁴²⁵ HAAS: *Gender, Performanz, Macht*. S. 219.

6. Fazit

Das Ziel des vorliegenden Kapitels war, aufzuzeigen, dass Loher eine derart bewusste Auseinandersetzung mit dem Medea-Mythos leistete, wie niemand zuvor. Es wurde erwähnt, dass Lohers Drama die schon bei Christa Wolf angelegten mythenkritischen Implikationen nicht nur weiterdenkt, sondern sie sogar radikalisiert, indem es über den Medea-Mythos hinaus die literarische ‚Kopierbarkeit‘ und ‚Nachahmung‘ tradierter Mythen grundsätzlich in Frage stellt.

Uwe Wittstock betont, dass Dea Loher den Blick auf die Strukturen richtet, auf die wiederkehrenden Muster der Geschichte.⁴²⁶ Zum Schauplatz ihrer Stücke mache sie dabei wohlweislich nicht die große Bühne der Politik, auf der Geschichte angeblich gemacht wird. Sie spüre vielmehr jenem feinen Netz anonymer sozialer Machtmechanismen in nahezu alltäglich wirkenden Szenen nach. Die Stücke Lohers lehren, „dass man der Wahrheit über unsere Zeit entweder an jeder Straßenecke begegnet oder eben nirgendwo.“⁴²⁷

Dieses Bedürfnis nach Realismus verkleinert nur das, was man selber damit anfangen kann. Der Wiedererkennungseffekt verkürzt sofort die Distanz, verhindert die Weite des Blicks, den man unbefangen auf etwas Anderes, Neues werfen kann. Das ist ja der normale Vorgang der Kunst: Sachen zu verknappen, zu verkürzen, zu verdichten und dadurch in eine Künstlichkeit zu treiben, die über das bloß Realistische hinausgeht.⁴²⁸

Laut Haas präsentiere Dea Lohers Stück keine glatte Lösung, sondern schärft den Blick für die Realität.⁴²⁹ Ihr Ziel sei, ein Theater zu schaffen, dessen Schauspieler nicht für die Institution Theater, sondern für ein lebendiges, präsentes Publikum spielen. In ihrer Rede zu Verleihung des Gerrit-Engelke-Preises befasse sich Loher ausführlich mit der Frage, wie eine politische Kunst die Wirklichkeit auf adäquate Weise erfassen kann. Im Zentrum ihrer Arbeit stehe die Wirksamkeit der Kunst.⁴³⁰ Obgleich das Drama *Manhattan Medea* mit dem Tod eines Kindes endet und damit eine Perspektive in die Zukunft gewaltsam abschneidet, halte Lohers Theaterstück – so Inge Stephan – mit dem Verweis auf die Kunst eine gewisse Hoffnung bereit. Die Kunst – in diesem Fall die Malerei – könne aufgrund ihrer verändernden

⁴²⁶ WITTSTOCK, Uwe: *Von der Mikrophysik der Macht. Dea Loher*. IN: WITTSTOCK, Uwe: *Nach der Moderne. Essey zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2009. (145-155.) Hier: S. 149-150.

⁴²⁷ Ebd. S. 150.

⁴²⁸ ANDERS, Sonja: *Berlin, Ankerklause. Ein Gespräch mit Dea Loher*. IN: Programmheft Thalia Theater, 26. Oktober 2000, Hamburg: 2000. (8-16.) Hier S. 15.

⁴²⁹ HAAS: *Dea Loher: Vorstellung*. S. 272.

⁴³⁰ Ebd.

Kraft die Starre von Verhaltensmustern, Gesellschafts- und Geschlechterordnungen spielerisch aufbrechen.⁴³¹ Wie die Ordnungen, die verschiedenen Identitäts- und Fremdhheitskonstruktionen spielerisch im Drama aufgebrochen wurden, wurde durch die Analyse der Figuren aufgezeigt.

Loher geht in ihrem Drama von Identität als sozialer Konstruktion aus. Die Identitätskonstruktionen von Medea, Jason und Sweatshop-Boss wurden dementsprechend detaillierter dargestellt. Da Identität nicht angeboren ist, sondern durch das Handeln des Subjekts permanent neu hergestellt wird, kann anstelle eines passiven Identitätsbildes von einem aktiven Identifizierungsprozess gesprochen werden. Jason und der Sweatshop-Boss sind Figuren, die sich mit der Rolle der Ausbeuter identifizieren. Sie sind Aufsteiger, die ihre Umgebung für die Realisierung eigener Ziele instrumentalisieren. Dahingegen scheint Medea aufgrund der Analyse eine Figur zu sein, die sich dieser Instrumentalisierung unterwirft und ihre eigene Identität als eine abgeschlossene betrachtet, an der sie nichts ändern kann. Ihre Tragödie ist es also, dass sie jegliche Verwandlung ablehnt.

Nachdem Medea sich mit der Rolle der Ausgebeuteten und Jason gemeinsam mit Sweatshop-Boss sich mit der Rolle des Ausbeuters identifiziert haben, führt Dea Loher mit Deaf Daisy eine Figur ein, welche als Transvestit die binäre Geschlechterordnung und darüber hinaus auch die gesellschaftlichen Normen und Erwartungen in sich parodiert. Mithilfe von Judith Butlers Travestietheorie und des Maskerade-Konzept wurde aufgezeigt, dass die parodistische Wiederholung der vermeintlich originalen Geschlechterrollen offenbart, dass das Original nichts anderes als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist. Die Vorstellungen von einer primär bestimmten Identität werden durch die Nachahmung parodiert.

Die Figur Velazquez, der ein Meister der Kopie ist, ist die Selbstinstanz des Stücks. Durch ihn eröffnet Dea Loher die mythopoietische Dimension des Stücks. Genauso wie Velazquez sein Vorbild nachahmt und durch die Nachahmung etwas Neues schafft, schafft Loher durch die Nachahmung des vermeintlichen ‚Originals‘, nämlich Euripides' *Medea* etwas völlig Neues, weil eine derart bewusste Auseinandersetzung sowohl mit der mythopoietischen als auch der mythenkritischen Dimension von Literatur in ihrem Drama *Manhattan Medea* angelegt ist, die in vorigen Medea-Bearbeitungen noch nie geleistet wurde.

⁴³¹ STEPHAN: *Gewalt-Szenarien*. S. 108-109.

Schließlich wurde aufgrund verschiedener Mythentheorien aufgezeigt, dass nicht von einem *Ur-Mythos* gesprochen werden kann, weil jede Variation eines Mythos bereits eine Arbeit am Mythos ist. Der *originale, ursprüngliche* Mythos existiert nicht, er ist, ähnlich wie Identität und Fremdheit, eine Konstruktion. Durch das Fortschreiben eines Mythos oder die Betonung anderer bzw. neuer Aspekte, z. B. die Darstellung anderer Zeit-, Raum-, Gesellschaftssituationen tragen die Autoren gerade zur Lebendigkeit eines Mythos bei. Dea Lohers kritische Auseinandersetzung mit dem Stoff kann – laut meiner These – ähnlich zur Praxis des *drag*, als eine Parodie des Mythos verstanden werden. Mithilfe dieser Methode wird die kritische Auseinandersetzung mit dem gesamten Medea-Mythos noch bewusster. Eine derart bewusste Auseinandersetzung mit dem Mythos bleibt in der Rezeptionsgeschichte bis heute beispiellos.

VIII. Zusammenfassung

Die vorliegende Dissertation hat sich zum Ziel gesetzt, fünf ausgewählte literarische Bearbeitungen des Medea-Mythos zu untersuchen und zwar mithilfe relevanter kulturwissenschaftlichen Theorien. Weitere Ziele waren, durch die Analysen der literarischen Werke eine Art Modell-Analyse zu leisten und die Antwort u.a. auf die folgenden Fragen zu suchen: Auf welche Art und Weise wird Medea zur Kindermörderin; wie verändert sich ihre und die Identität der anderen Figuren in den jeweiligen Texten, welche Annäherungsformen der Fremderfahrung werden dargestellt, welchen Aktualisierungsverfahren wird Medeas Geschichte von den einzelnen AutorInnen unterzogen, bzw. welche Lösungen für die thematisierten Problemfelder werden angeboten, wenn überhaupt. Da die Fremdheitserfahrung in jeder Medea-Bearbeitung nicht nur vorzufinden ist, sondern eine zentrale Rolle spielt, sollte deshalb am Anfang dieser Arbeit das Phänomen und Begriff *Fremdheit* selbst ausführlich definiert werden, um später die Fremderfahrung in den literarischen Werken angemessen interpretieren zu können. Nachdem der Begriff *Fremdheit* erläutert wurde, wurden fünf literarische Texte dargestellt und analysiert, die sich mit verschiedenen Formen der Fremderfahrung beschäftigen, bzw. die sich der Fremderfahrung von verschiedenen Seiten annähern. Die literarischen Werke stellen die verschiedenen Formen der Fremdheitserfahrung auf unterschiedliche Art und Weise dar, sie sind aber lange nicht die einzigen Vertreter ihrer „Art“, d.h. die Form, wie sie sich der Fremdheitserfahrung annähern, bzw. sich mit dem Thema auseinandersetzen, erscheint ähnlich auch in anderen Medea-Bearbeitungen. Die Modellanalyse der Texte könnte in diesem Sinne fortgesetzt werden. Die Fremdheitserfahrung wird in jedem Text neu und anders beschrieben, was letztlich immer als Aktualisierung und Neuthematisierung des Phänomens dient. Das Ziel dieser Dissertation war demzufolge nicht, ein umfangreiches Bild von dem erwähnten Thema zu geben. Die einzelnen Kapitel sind vielmehr Versuche, Modelle zu schaffen, wie Medea-Texte, die sich mit verschiedenen Aspekten der Fremdheitserfahrung beschäftigen, durch eine textnahe Analyse (close reading) und den Miteinbezug von relevanten kulturwissenschaftlichen Theorien untersucht werden können. Die ausgewählten Texte wurden dementsprechend während der Analyse textnah untersucht, mit einem Schwerpunkt auf Prozesse, wie die Identitäten der Figuren (hauptsächlich in Bezug auf Medea) verändern, bzw. wie sie mit der jeweiligen Fremderfahrung umgehen.

Die in dieser Arbeit behandelten fünf ‚*Arbeiten am Mythos*‘ behandeln die Fremdheitserfahrung auf sehr unterschiedliche Art und Weise, aber immer als zentralen Aspekt. Franz Grillparzers Trilogie *Das goldene Vließ* (1822) hebt zum ersten Mal den prozessualen Charakter der Identifizierung hervor. Medea sagt hier selbst: „Man hat mich böse genannt, ich war es nicht: / Allein ich fühle, daß man's werden kann.“⁴³² Grillparzer stellt Medeas Geschichte also als einen Prozess dar, in dessen Mittelpunkt nicht der Kindermord selbst steht, sondern der Weg dorthin. Durch diese Methode werden all seine Protagonisten und Protagonistinnen durch Ambivalenz gekennzeichnet dargestellt. Hinter den Entscheidungen der Figuren verbirgt sich nämlich eine Vielfalt an Motiven, wodurch die Mehrdimensionalität des Textes fassbar wird. Ähnlich wie das ‚Eigene‘ und ‚Fremde‘ beim Fremdhheitskonzept von Bernard Waldenfels werden ‚Schwarz‘ und ‚Weiß‘ in den drei Teilen des Dramas jeweils als relationale Wahrnehmungsmuster erkennbar, mit denen die Figuren in der Trilogie operieren, um die ‚dunklen Seiten‘ des ‚eigenen Inneren‘ auf ein ‚äußeres Fremdes‘ zu projizieren und von sich abzuspalten. Nach Inge Stephan steht Hans Henny Jahnns Entscheidung in seinem Drama *Medea* (1926), das „schwarze Innre“ Medeas expressiv nach außen zu wenden, am Ende einer langen Entwicklungsreihe, in der ihre ‚dunklen Seiten‘ zum äußeren Erscheinungsmerkmal stilisiert werden und die „Barbarin“ als „Negerin“ markiert wird.⁴³³ Wie Stephan weiterhin betont, müsse Jahnns Medea aber nicht nur in der Tradition dieser zunehmenden ‚Einschwärzung‘ und ‚rassistischen Aufladung‘ der Figur um 19. Jahrhundert gesehen werden, sondern vor allem im Kontext der ‚Rasse‘-Debatte in der Weimarer Republik. Nachdem Medea die Bühne erstmals als „Negerin“ betrat, wurde ihre schwarze Hautfarbe zu einem feststehenden Topos, „auf dessen Suggestionskraft sich Regisseure und Regisseurinnen gern verlassen, wenn sie das Konfliktpotential des Dramas als zugespitzte Auseinandersetzung zwischen ‚schwarz‘ und ‚weiß‘ ausagieren lassen.“⁴³⁴ Genau dieser Konflikt wird in Max Zweigs *Medea in Prag* (1949) wieder aufgenommen und zentral thematisiert. Medea wird durch die binäre Spaltung der Welt in Schwarz/Weiß, Europäer/Afrikaner, Zivilisierte/Barbar auch hier als Fremde konstituiert und von den Tschechen als Zigeunerin und Jüdin beschimpft, die in ihren Augen zu einer Einheit verschmelzen. Sein Drama setzt verschiedene Formen von Fremdheit miteinander in Beziehung und thematisiert sie als soziale Praxen. Die Macht, bzw. die institutionelle Form von Rassismus und Fremdfeindlichkeit, spielt aber nicht nur in diesem, sondern auch im Werk

⁴³² GRILLPARZER: *Das goldene Vließ*. S. 183.

⁴³³ STEPHAN: *Medea*. S. 49.

⁴³⁴ Ebd. S. 48.

von Christa Wolf *Medea. Stimmen* (1996) eine zentrale Rolle. Die größte Veränderung des Mythos wird durchgeführt, indem Wolf ihre Protagonistin nicht mehr als Kindermörderin bzw. Mörderin ihres Bruders Absyrtos darstellt. Der Mythos der Kindesmörderin ist nach der Autorin aus Kalkül entstanden. Medeas Verhalten ist eine Regelverletzung für die Korinther, ihr Benehmen ist subversiv, es untergräbt die griechische Ordnung, weil es zeigt, dass geschlechtsspezifisches Verhalten nicht unveränderlich ist, sondern eine kulturelle Praxis. Ihre Figur der Medea macht auf den konstituierten Charakter von Identität aufmerksam und wird deswegen zum Sündenbock. Die Entstehung von Medeas mörderischem Ruf erklärt Wolf mit der Streuung von Diskursen seitens der Machthaber. Das Werk erscheint somit als Ort der Inszenierung der Diskurse. Mithilfe von Foucaults Diskursanalyse wurde im Kapitel VI. transparent gemacht, wie Medea im patriarchalen Diskurs dämonisiert wird, bis schließlich aus ihr die Barbarin, die Mörderin ihrer eigenen Kinder wird. Der Herrschaftsdiskurs in Korinth stellt nämlich ein strenges sprachliches Regelwerk dar, das nur bestimmten Sprechern zugänglich ist. Medea hat zu dieser Redeordnung keinen Zugang, was sie im Palast zu einer Außenseiterin macht. Ihr wird die Tötung ihrer Kinder vorgeworfen und durch das Ritual der Korinther immer wieder an diesen Vorgang erinnert. Sie wird im Gedächtnis der späteren Generationen als Kindesmörderin bekannt bleiben und eine abschreckende, tabuisierende Wirkung entfalten. An einer Stelle erklärt Medea Jason, was mit ihr geschah: „Sie haben aus jedem von uns den gemacht, den sie brauchen. Aus dir den Heroen, und aus mir die böse Frau.“⁴³⁵ Dadurch fragt Christa Wolf bewusst den gesamten Medea-Mythos hinterher, was in der Rezeptionsgeschichte nicht typisch ist. Dasselbe gilt für Dea Lohers *Manhattan Medea* (1999). In der Analyse dieses Stückes wurde aufgrund verschiedener Mythentheorien aufgezeigt, dass es nicht von einem *Ur-Mythos* gesprochen werden kann, weil jede Variation eines Mythos bereits eine *Arbeit am Mythos* ist. Der *originale, ursprüngliche* Mythos existiert nicht, es ist ähnlich wie Identität und Fremdheit, eine Konstruktion. Durch das Fortschreiben eines Mythos oder die Betonung anderer bzw. neuer Aspekte, vielleicht die Darstellung anderer Zeit-, Raum-, Gesellschaftssituationen tragen die Autoren zur Lebendigkeit des Mythos bei. Diese Werke sind demzufolge vom politischen und gesellschaftlichen Kontext ihrer jeweiligen Entstehungszeit nicht losgelöst zu betrachten, sondern greifen jeweils gegenwärtige Probleme und Fragestellungen auf. Diese sind immer aktuell oder werden immer aktualisiert und beziehen sich auf die Zeit und Raum, in denen sie entstehen. Laut Inge Stephan ist Lohers kritische Sicht auf Medea als eine Figur,

⁴³⁵

WOLF: *Medea. Stimmen*. S. 54.

die sich nicht verwandeln will, zugleich eine kritische Sicht auf ein Verständnis des Mythos als eines unveränderlichen, sich permanent wiederholenden Geschehens. Loher schreibe den Mythos nicht um, sondern versucht, ihn durch ihr Stück aufzusprengen und zu dynamisieren.⁴³⁶ Mit der verschiebenden Wiederholung des vermeintlich originalen Mythos *Medea* von Euripides eröffnet Dea Loher eine neue Dimension, eine Art mythopoietische Dimension, durch die sie – so meine These – den Mythos selbst parodiert.

Der Ort Medeas und die Reaktionsmöglichkeiten auf ihre Fremdheit

Die Figur von Medea erscheint seit ihrer Existenz in der Rezeptionsgeschichte als eine Projektionsfläche für einen inkommensurablen, nicht integrierbaren Bestandteil der jeweiligen Gesellschaft und wird gleichzeitig als eine sich definitiv außerhalb der Gesellschaft befindliche Fremde konstituiert. Laut Waldenfels wird der Ort des Fremden in der Erfahrung zu einem Nicht-Ort. „Das Fremde ist nicht einfach anderswo, es *ist* das Anderswo, und zwar eine ‚originäre Form des Anderswo‘“⁴³⁷. Hier geht es grundsätzlich darum, das Fremde als *das originär Unzugängliche und originär Unzugehörige* ernst zu nehmen und dem Fremden unvoreingenommen zu begegnen.

Laut Stephan hat Medeas sagenhafte Herkunft aus Kolchis – am östlichen Ufer des Schwarzen Meeres, praktisch am äußersten Rande der damals bekannten Welt – und ihr Leben in Korinth Interpreten immer wieder vor das Problem gestellt, wie das sagenhafte Kolchis und das reale Korinth eigentlich zusammenpassen.⁴³⁸ Laut ihr erscheine, die Hell-Dunkel-Metaphorik bei Grillparzer nicht nur als sexistische oder rassistische Diskriminierungsstrategie, sondern auch als ‚hellsichtige‘ Einsicht in die dunklen Triebenergien, die die Frau ein Jahrhundert später als ‚dark continent‘ in der Psyche des Menschen verorten und mit dem ‚Weiblichen‘ identifizieren sollte. Er behandle in seiner Trilogie nämlich den Widerspruch zwischen Kolchis und Korinth symbolisch als Dichotomie zwischen Höhle und Turm und entwickelt eine Topographie des Unbewussten, in welcher der ‚dunkle Kontinent‘ Freuds zu finden sei.⁴³⁹ Bei Hans Henny Jahn hat Medea eine afrikanische Herkunft. Durch die Wahl der topographischen Situierung Medeas im mythischen Kolchis (Grillparzer, Jahn, Wolf), im realen Prag (Zweig) oder im modernen Amerika (Loher) fällt bereits die Entscheidung, wie der Diskurs über das ‚Eigene‘ und das

⁴³⁶ STEPHAN: *Gewalt-Szenarien*. S. 108.

⁴³⁷ Ebd. S. 26.

⁴³⁸ STEPHAN: *Medea*. S. 240.

⁴³⁹ Ebd. S. 241.

„Fremde“ geführt werden wird. Reale und sagenhafte Orte vermischen sich also in einer schwer zu trennenden Weise. Wie es Stephan betont, ist die topographische Inszenierung des Geschehens nicht nur ein wesentlicher Aspekt der Mythos-Aneignung als Paradox zwischen „Nähe“ und „Ferne“, sondern zugleich Teil jenes übergreifenden Diskurses über das „Fremde“ und das „Eigene“, in dem Fragen der Subjektbildung und der politischen Verantwortung der Intellektuellen nach wie vor verhandelt werden.⁴⁴⁰

Die Tatsache der vielen Orte gibt den Künstlern, die sich mit dem Medea-Mythos auseinandersetzen, bis heute Anlass, sich auf die Suche nach dem „wahren“ Ort der Medea zu begeben. Ihre Geschichte kann aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden: aus altphilologischer, sozialhistorischer, psychoanalytischer, kulturgeschichtlicher oder feministischer Perspektive. Doch wie es auch von Stephan hervorgehoben wird, erscheint statt der Suche die These produktiver,

dass die vielen Orte letztlich Ausdruck der „Ortlosigkeit“ Medeas sind und eine Chance bieten, Medea als „hybride“ Figur zwischen den Zeiten und Ländern zu entwerfen. Eine solche Auffassung ist nicht nur folgenreich für ein Verständnis des Mythos als verdrängter Geschichte und Psychohistorie, sondern auch zentral für die Vorstellung vom Fremden als „dunklen Kontinent“ unserer selbst und als phantastischem Ort des Begehrens und des Schreckens.⁴⁴¹

Die untersuchten Medea-Texte reagieren auf die Fremdheitserfahrung und provozieren bei den Lesern eine Reaktion. Waldenfels findet eine Art Lösung für das Paradox des Wesens der Fremdheit im Ereignis des *Antwortgebens*. Er stellt fest, dass man redend und handelnd auf Fremdes antworten und reagieren kann. Er betont ferner, dass die Antwort selbst dem Eigenen gehört. Im Fall, wenn im Antworten nicht nur ein bereits existierender Sinn wiedergegeben, weitergegeben oder vervollständigt wird, sondern im Gegenteil *der Sinn im Antworten selbst entsteht*, stößt man, wie Waldenfels betont:

auf das Paradox einer *kreativen Antwort, in der wir sehen, was wir nicht haben*. [...] Das Ereignis des Antwortens definiert sich nicht durch das Ich des Sprechers, sondern das Ich bestimmt sich umgekehrt durch das Antworten als Antwortender. Wo neuartige Gedanken entstehen, gehören sie weder mir noch dem Anderen. Sie entstehen zwischen uns. Ohne dieses Zwischen gäbe es keine Intersubjektivität und Interkulturalität, die ihren Namen verdient. Es

⁴⁴⁰ Ebd. S. 242.

⁴⁴¹ Ebd. S. 241.

bliebe bei der bloßen Erweiterung oder Vervielfältigung des Eigenen, das Fremde wäre immer schon zum Schweigen gebracht.⁴⁴²

Die einzige Möglichkeit, uns dem Fremden anzunähern, ist das Reagieren, das Antwortgeben. Dank der kreativen Antwort kann somit zwischen dem Eigenen und Fremden etwas Neues entstehen. So wie die Figur Velazquez im Lohers Drama sein Vorbild nachahmt und durch die Nachahmung etwas Neues schafft, schaffen auch Loher und die anderen Künstler durch die Nachahmung des vermeintlichen ‚Originals‘, nämlich Euripides' Medea etwas völlig Neues. Das ist ihre Antwort auf Medeas Fremdheit.

⁴⁴²

WALDENFELS: *Topographie des Fremden*. S. 37.

IX. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- GRILLPARZER, Franz: *Das goldene Vließ*. Zweiter Band, Kunstverlag Anton Schroll & Co. Wien, 1913. IN: GRILLPARZER, Franz: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Im Auftrag der Stadt Wien hrsg. von August Sauer, fortgeführt von Reinhold Backmann, 42 Bde., Wien 1909-0948. Entstand zwischen 1817 und 1820.
- JAHNN, Hans Henny: *Medea*. IN: BITZ, Ulrich; SCHWEIKERT, Uwe: *Hans Henny Jahn Dramen*. Hamburg: Hoffman und Campe, 1994.
- LOHER, Dea: *Manhattan Medea. Blaubart – Hoffnungen der Frauen. Zwei Stücke*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2010.
- WOLF, Christa: *Medea. Stimmen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- ZWEIG, Max: *Medea in Prag*. IN: REICHMANN, Eva (Hrsg.): *Max Zweig Dramen. Gesamte Werke 1*. Paderborn: Igel, 1997.

Sekundärliteratur

- ANDERS, Sonja: *Berlin, Ankerklause. Ein Gespräch mit Dea Loher*. IN: Programmheft Thalia Theater, 26. Oktober 2000, Hamburg: 2000. (8-16.)
- ASSMANN, Aleida; ASSMANN, Jan: „Mythos“ IN: CANCIK, Hubert; GLADIGOW, Burkhard; KOHL, Karl-Heinz (Hrsg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Band IV. Kultbild – Rolle. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer, 1998, (179-200.)
- ASSMAN Aleida: *Wie wahr sind unsere Erinnerungen?* IN: WELZER, Harald; MARKOWITSCH, Hans J. (Hrsg.): *Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2006. (96-110.)
- BAASNER, Rainer; ZENS, Maria: *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Zweite überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 2001.
- BACHTIN, M. Michail: *Die Ästhetik des Wortes*. Herausgegeben von Rainer Grüber; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- BARTHES: *Mythen des Alltags*. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964.
- BEAUVOIR, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 1992.

- BERGER, Evelyn: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs. Cassandra und Medea. Stimmen*. Köln: Univ. Diss., 2007.
- BEYER, Martin: *Das System der Verknennung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- BITZ, Ulrich; SCHWEIKERT, Uwe: *Hans Henny Jahnn Dramen*. Hamburg: Hoffman und Campe, 1994.
- BLÖDORN, Andreas; LANGER, Daniela: *Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs: Derrida – Bachtin – Genette* IN: BLÖDORN, A; LANGER, D; SCHEFFEL, M (Hrsg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen (Narratologia)*. Berlin: Walter de Gruyter, 2006. (53-82.)
- BLUMENBERG, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- BRAUCKMANN, Matthias; EVERWIEN, Andrea: *Sehnsucht nach Integrität oder Wie die Seele wächst im Verzicht: Das goldene Vließ*. IN: BUDDE, Bernhard; SCHMIDT, Ulrich (Hrsg.): *Gerettete Ordnung. Grillparzers Dramen*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1987. (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur; 7, 58-105.)
- BRINKMANN, Karl: *Erläuterungen zu Franz Grillparzers Medea*. 4., neu bearbeitete Auflage. Hollfeld: Bange, 1960. (Dr. Wilhelm Königs Erläuterungen zu den Klassikern; 53.)
- BUB, Tillman: *Barbarei und Zivilisation in Grillparzers Trilogie: Das goldene Vließ*. IN: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. Jahrgang 35. (2004/ 1. Halbband). Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
- BUTLER, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. V. Katharina Menke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- BUTLER, Judith: *Noch einmal: Körper und Macht* IN: HONNETH, Axel; SAAR, Martin (Hrsg.): *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. (52-67.)
- BUTLER, Judith: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*. IN: WIRTH, Uwe (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. (301-320.)
- BÜRGER, Peter: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

- CALABRESE, Rita: *Von der Stimmlosigkeit zum Wort*. IN: HOCHGESCHURZ, Marianne (Hrsg.): *Christa Wolfs ‚Medea‘. Voraussetzungen zu einem Text*. Berlin: Gerhard Wolf Janus Press 1998. (75-94.)
- CATANI, Stephanie: *Vom Anfang und Ende des Mythos. Medea bei Christa Wolf und Dea Loher*. IN: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur Volume XCIX, Number 3, 2007. (316- 332.)
- CHIARLONI, Anna: *Medea und ihre Interpreten*. IN: HOCHGESCHURZ (Hrsg.): *Christa Wolfs ‚Medea‘. Voraussetzungen zu einem Text*. Berlin: Gerhard Wolf Janus Press, 1998. (111-119.)
- CRACIUN, Iona: *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Niemeyer, 2000.
- CRAPANZANO, Vincent.: *Das Dilemma des Hermes. Die verschleierte Unterwanderung der ethnographischen Beschreibung*. IN: BACHMANN-MEDICH, Doris. (Hg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M.: UTB/BRO, 1996. (161-193)
- CRENSHAW, Kimberle: *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. IN: The University of Chicago Legal Forum, Volume 1989, Issue 1, Article 8. (139-167)
- DAKOVA, Nadesha: *Ausgrenzung und Dämonisierung als Herrschaftsmechanismen des Patriarchats. Christa Wolfs Roman „Medea. Stimmen“*. IN: Germania. Jahrbuch für deutschlandkundliche Schriften. 7. Jahrgang: Mythos – Geschlechterbeziehungen – Literatur. Hrsg. vom Institut für deutsche Geistes- und Sozialwissenschaften der St. Kliment-Ochridski-Universität. Sofja: Alja, 2000. (135-150.)
- DELISE, Manon: *Weltuntergang ohne Ende. Ikonographie und Inszenierung der Katastrophe bei Christa Wolf, Peter Weiss und Hans-Magnus Enzensberger*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Documentation: Christa Wolf. – IN: The German Quarterly 1, 1984. (91-115.)
- DOLAN, Jill: *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988.
- ERHARDT, Marie-Luise: *Christa Wolfs Medea – eine Gestalt auf der Zeitengrenze*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

- EURIPIDES: *Medea*. Griechisch/Deutsch. Hrsg. und übersetzt von Karl Heinz Eller. Stuttgart: Reclam, 1992.
- FELDHAUS, Kathrin: *Inszenierung von Geschlechteridentität. Wechselwirkung und Demaskierung im Werk von Diane Arbus*. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2008.
- FÜRST, Claudio: *Franz Grillparzers Trilogie „Das goldene Vließ“*. Diplomarbeit (masch.). Univ. Wien: 1997.
- FOUCAULT, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- FOUCAULT, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- FOUCAULT, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Vorlesung am Collège de France- 2. Dezember 1970. München: Hanser, 1974.
- FOUCAULT, Michel: *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- FOUCAULT, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- FRIEDEMANN, Kreuder: *Maske / Maskerade*. IN: FISCHER-LICHTE, Erika; KOLESCH, Doris; WARSTAT, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005. (192-194.)
- FUERST, Nobert: *Das Dramenwerk Max Zweigs*. Klagenfurt: Heyn, 1986.
- GÖBEL-UOTILA, Marketta: *Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel von Hans Henny Jahnn, Jean Anouilh und Christa Wolf*. Hildesheim [u.a.]: Olms, 2005. (Germanistische Texte und Studien; 73).
- GRILLPARZER, Franz: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von August Sauer, fortgeführt von Reinhold Backmann. Abt. I/ Bd. 17: *Apparat zur Ahnfrau, zur Sappho und zum Goldenen Vließ*. Wien: Verlag von Anton Schroll & Co. Deutscher Verlag für Jugend und Volk, 1931.
- GRILLPARZER, Franz: *Grillparzer Werke. Im Auftrage der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien*. Hrsg. von August Sauer. Abt. II/ Bd. 8: *Tagebücher und literarische Skizzenhefte II. 1822 bis Mitte 1830, Nr. 957-1820*. Wien und Leipzig: Gerlach & Wiedling, 1916.
- HAAS, Birgit: *Dea Loher: Vorstellung*. IN: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur Volume XCIX, Number 3, 2007. (269-276.)

- HAAS, Birgit: *Gender-Performanz und Macht. (Post)feministische Mythen bei Sarah Kane und Dea Loher*. IN: HASS, Birgit (Hrsg.): *Macht. Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2005. (197-226.)
- HALL, Stuart: *Das Spektakel der "Anderen"*. IN: HALL, Stuart: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften Band 4*. Hamburg: Argument-Verlag, 2004.
- HALL, Stuart: *Rassismus als ideologischer Diskurs*. IN: RÄTHZEL, Nora (Hrsg.): *Theorien über Rassismus*. Hamburg: Argument Verlag, 2000.
- HALL, Stuart: *Rassismus als ideologischer Diskurs*. IN: *Das Argument* 178. Hamburg: Argument-Verlag, 1989. (913-921.)
- HAUG, Wolfgang Fritz: *Zur Dialektik des Antirassismus. Erkundungen auf einem Feld voller Fallstricke*. IN: *Das Argument* 191 Hamburg: Argument Verlag, 1992.
- HOCHGESCHURZ, Marianne: *Erwünschte Begegnung*. IN: HOCHGESCHURZ, Marianne (Hrsg.): *Christa Wolfs 'Medea'. Voraussetzungen zu einem Text*. Berlin: Gerhard Wolf Janus Press, 1998. (5-11.)
- HORNSCHIEDT, Lann: *Postkoloniale Gender-Forschung. Ansätze feministischer postkolonialer Studien*. IN: REUTER, Julia, KARENTZOS, Alexandra (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Wiesbaden: Springer VS, 2012. (215- 228.)
- HÖRNIGK, Henriette: „Ich weiß, was du jetzt tun musst.“ *Ein Gespräch mit der Dramatikerin Dea Loher über die Uraufführung von Manhattan Medea*. IN: *Impuls. Die Zeitschrift des Mecklenburgischen Staatstheaters Schwerin*, Nr. 37 (Oktober/November 1999) (6-8.)
- HUTH, Lutz: *Repräsentative Personen*. IN: HUTH, Lutz; KRZEMINSKI, Michail (Hrsg.): *Repräsentation in Politik, Medien und Gesellschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. (213-249)
- JHERING, Herbert: *Die Krönung Richards III. Junge Bühne am Schiffbauerdamm*. IN: *Berliner Bördenkurier* v. 13.12.1926.
- JÜNKE, Claudia: *Polyphonie der Diskurse*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- KENKEL, Konrad: *Medeadramen: Entmythisierung und Remythisierung: Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh*. Bonn: Bouvier, 1979. (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik; 63)

- KERÉNYI, Karl: *Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos*. IN: KERÉNYI, Karl (Hrsg.): *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967. (234-252.)
- KERNER, Ina: *Differenzen und Macht. Zur Anatomie von Rassismus und Sexismus*. IN: KLINGER, Cornelia, KREISKY, Eva, MAIHOFER, Andrea, SAUER, Birgit (Hrsg.): *Politik der Geschlechterverhältnisse*. Band 37. Frankfurt; New York: Campus Verlag, 2009.
- KLEINSCHMIDT, Gert: *Illusion und Untergang. Die Liebe im Drama Franz Grillparzers*. Lahr/Schwarzwald: Schauenburg, 1967.
- KURZ, Johanna: *Ambivalenzen der Medea-Figur in Grillparzers „Das goldene Vließ“*, Wien: Universitätsverlag Wien, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekt im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- LESKOVEC, Andrea: *Fremdheit und Literatur. Alternativer hermeneutischer Ansatz für eine interkulturell ausgerichtete Literaturwissenschaft*. IN: ROCHE, Jörg; VAN PEER, Willie: *Kommunikation und Kulturen. Cultures and Communication*. Band 8. Berlin: Lit. Verlag, 2009.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Strukturelle Anthropologie*. Übersetzt von Hans Naumann. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- LILIENTHAL, Georg: *Der »Lebensborn e. V.«. Ein Instrument nationalsozialistischer Rassenpolitik*. Aufl. 2., Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 2003.
- LORENZ, Dagmar: *Grillparzer, Dichter des sozialen Konflikts*. Wien: Böhlau Verlag, 1986.
- LUSERKE-JAQUI, Matthias: *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2002.
- LÜ, Yixu: *Medea unter den Deutschen. Wandlungen einer literarischen Figur*. Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag KG, 2009.
- MAYER, Friederike: *Potenzierte Fremdheit: Medea- die wilde Frau. Betrachtungen zu Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen*. IN: *Literatur für Leser* 20., 1997. H. 2.
- MEHLMANN, Israel: *Max Zweig. Der Dramatiker*. IN: BENYOETZ, Elazar (Hrsg.): *Max Zweig. Der Generalsekretär und andere Dramen*. Tel Aviv: Benyoetz, 1979.
- NANDI, Miriam: *Sprachgewalt, Unterdrückung und die Verwundbarkeit der postkolonialen Intellektuellen*. Gayatri C. Spivak: „Can the Subaltern Speak?“ und

- „*Critique of Postcolonial Reason*“. IN: REUTER; KARENTZOS (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. (121–130.)
- NEUMANN, Gerhard: *Das goldene Vließ, Die Erneuerung der Tragödie durch Grillparzer*. IN: FLASHAR, Hellmut (Hrsg.): *Tragödie, Idee und Transformation*. Stuttgart, Leipzig: Teubner, 1997. (Colloquium Rauricum, Bd. 5)
 - NEUMANN, Gerhard: *Christa Wolf ‚Kassandra‘. Die Archäologie der weiblichen Stimme*. IN: MAUSER, Wolfram (Hrsg.): *Erinnerte Zukunft. 11 Studien zum Werk Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985. (233-264.)
 - NÜNNING, Ansgar; NÜNNING, Vera: *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2000.
 - POLITZER, Heinz: *Mythos und Psychologie: Das goldene Vließ*. Wien: Molden, 1972.
 - PURTSCHERT, Patricia: *Postkoloniale Philosophie. Die westliche Denkgeschichte gegen den Strich lesen*. IN: REUTER; KARENTZOS (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. (215- 228.)
 - REICHMANN, Eva: *Ein brisantes Stück über Fremdenfeindlichkeit und Nationalsozialismus. Zweigs Medea in Prag*. IN: REICHMANN, Eva (Hrsg.): *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. St. Ingbert: Röhrig, 1995.
 - REICHMANN, Eva: *Eine emanzipierte Medea*. IN: REICHMANN, Eva (Hrsg.): *Max Zweig. Kritische Betrachtungen*. St. Ingbert: Röhrig, 1995.
 - REUTER, Julia, KARENTZOS, Alexandra (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Wiesbaden Springer VS 2012.
 - RUPP, Gerhard: *Weibliches Schreiben als Mythoskritik. Christa Wolfs Medea. Stimmen*. IN: Ders. (Hrsg.): *Klassiker der deutschen Literatur. Epochen-Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. (301-322.)
 - SAID, Edward: *Orientalismus*, übersetzt v. Hans Günther Holl Frankfurt a. M., Fischer, 2009. [Originalausgabe: SAID, Edward: *Orientalism*. New York, 1987.]
 - SPIVAK, Gayatri, Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subaltern Artikulation*. Wien: Turia + Kant, 2007.
 - STEPHAN, Inge: *Gewalt-Szenarien. Medea-Mythen in der Literatur der Gegenwart: Taboris M (1985) und Lothers Manhattan Medea (1999)*. IN: WEININGER, Robert

- (Hrsg.): *Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945. Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Band 19, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2005.
- STEPHAN, Inge: *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2006.
 - STEPHAN, Inge: *Orte der Medea. Zur topographischen Inszenierung des Fremden in Texten von Bertold Brecht und Katja Lange Müller*. IN: Dies.: *Musen und Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1997. (233-252.)
 - STESKAL, Christoph: *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: Aktualisierungspotential eines Mythos*. Regensburg: Roderer, 2001. (Theorie und Forschung; 739: Literaturwissenschaften; 31.)
 - STIEFEL, Rudolf: *Grillparzers „Goldenes Vließ“. Ein dichterisches Bekenntnis*. Basel, Zürich: Buchdruckerei Waldstatt AG Einsiedeln, 1959. (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur; 21)
 - VOLKELT, Johannes: *Ästhetik des Tragischen*. 4. Aufl. München: Beck, 1923.
 - WALDENFELS, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Suhrkamp, Frankfurt am Main: 2006.
 - WALDENFELS, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Frankfurt am M.: Suhrkamp Verlag, 1997.
 - WILKE, Sabine: *Die Konstruktion der wilden Frau: Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen als postkolonialer Text*. The German Quarterly 76/1, (11-24.)
 - WINCKELMANN, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*. Stuttgart: Reclam, 1995.
 - WINKLER, Markus: *Von Iphigenie zu Medea. Semantik und Dramaturgie des Barbarischen bei Goethe und Grillparzer*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2009.
 - WITTSTOCK, Uwe: *Von der Mikrophysik der Macht. Dea Loher*. IN: WITTSTOCK, Uwe: *Nach der Moderne. Essey zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2009. (145-155.)
 - WOGENSTEIN, Sebastian: „*Meine Nachahmung eine Neuerschaffung*“ – Aneignung und Ent-Stellung in *Dea Loher Manhattan Medea*. IN: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur Volume XCIX, Number 3, 2007. (298-315.)

- WOLF, Christa: *Brief an Margot Schmidt vom 19. November 1991*. IN: HOCHGESCHURZ (Hrsg.): *Christa Wolfs ‚Medea‘. Voraussetzungen zu einem Text*. Berlin: Gerhard Wolf Janus Press, 1998. (21-22.)
- WOLF, Christa: *Die Dimensionen des Autors. Essays, Aufsätze, Reden und Gespräche 1959-1985*. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand, 1987.
- WOLF, Christa: *Von Cassandra zu Medea*. In: HOCHGESCHURZ (Hrsg.): *Christa Wolfs Medea*. (11-18)
- WOLF, Christa: *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- WOLF, Christa: *Warum Medea? Christa Wolf im Gespräch mit Petra Kammann am 25.01.1996*. IN: HOCHGESCHURZ (Hrsg.): *Christa Wolfs ‚Medea‘*. (49-57.)

Web:

- <https://www.tagesschau.de/eilmeldung/oberster-gerichtshof-einreiseverbot-101.html>
(Letzter Abruf: 05.12.2017)