

# Der Medea - Mythos im deutschen Drama von 1990 bis 2015/Mit o Medeji u njemačkoj drami u razdoblju 1990 - 2015

---

Zorica, Ema

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:884376>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-06-23**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku  
Filozofski fakultet Osijek  
Jednopedmetni diplomski studij njemačkog jezika i književnosti  
nastavničkog usmjerenja

Ema Zorica

**Mit o Medeji u njemačkoj drami od 1990. – 2015.**

Diplomski rad

Mentorica: doc. dr. sc. Stephanie Jug

Sumentorica: doc. dr. sc. Sonja Novak

Osijek, 2019

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku  
Filozofski fakultet Osijek  
Odsjek za njemački jezik i književnost  
Jednopedmetni diplomski studij njemačkog jezika i književnosti  
nastavničkog usmjerenja

Ema Zorica

**Mit o Medeji u njemačkoj drami od 1990. – 2015.**

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, germanistika

Mentorica: doc. dr. sc. Stephanie Jug

Sumentorica: doc. dr. sc. Sonja Novak

Osijek, 2019

J.-J.-Strossmayer-Universität in Osijek  
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften Osijek  
Diplomstudium der deutschen Sprache und Literatur – Lehramt  
(Ein-Fach-Studium)

Ema Zorica

**Der Medea-Mythos im deutschen Drama von 1990 bis 2015**

Diplomarbeit

Mentorin: Univ.-Doz. Dr. Stephanie Jug

Komentorin: Univ.-Doz. Dr. Sonja Novak

Osijek, 2019

J.-J.-Strossmayer-Universität in Osijek  
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften Osijek  
Abteilung für deutsche Sprache und Literatur  
Diplomstudium der deutschen Sprache und Literatur – Lehramt  
(Ein-Fach-Studium)

Ema Zorica

**Der Medea-Mythos im deutschen Drama von 1990 bis 2015**

Diplomarbeit

Geisteswissenschaften, Philologie, Germanistik

Mentorin: Univ.-Doz. Dr. Stephanie Jug

Komentorin: Univ.-Doz. Dr. Sonja Novak

Osijek, 2019

## IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasna da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 12.10.2019.

Emma Zonča, 0122215301

ime i prezime studenta, JMBAG

## **Zusammenfassung**

Der griechische Tragödiendichter Euripides schuf mit seiner *Medea* ein Werk, das unzählige Male als Grundlage für Bearbeitungen fungierte. Was ist es, das die Autoren so anziehend an dem Mythos finden und er in der Geschichte so oft bearbeitet wurde? Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit den gegenwärtigen Medea-Überarbeitungen in der deutschen und österreichischen Literatur von 1990 bis 2015. Zur Grundlage dieser Untersuchung dienen drei Werke gegenwärtiger deutschsprachiger Autoren: *Sloane Square* von Marlene Streeruwitz, *Die Frau von früher* von Roland Schimmelpfennig und *Manhattan Medea* von Dea Loher. Das Ziel der Arbeit ist es, zu untersuchen, wieso sich gerade am Übergang vom 20. ins 21. Jahrhundert zahlreiche Autoren mit dem Medea-Mythos beschäftigen, wie der Mythos umgesetzt wurde und was die Autoren damit bewirken wollten.

Schlüsselwörter: Euripides, Medea, Medea-Mythos, Sloane Square, Die Frau von früher, Manhattan Medea

# Inhaltsverzeichnis

1. Einführung.....	1
2. Der Mythos.....	3
3. Die Geschichte des Medea-Mythos.....	4
3.1 Der antike Medea-Mythos.....	4
3.2 Euripides Medea.....	5
3.3 Aufführungen der Tragödien und ihre politische Funktion.....	10
3.4 Medea in der Literatur der Antike bis zur Gegenwart.....	11
4. Die verschiedenen Gesichter der Medea .....	12
5. Der zeitgenössische Medea-Stoff.....	14
5.1 Marlene Streeruwitz: <i>Sloane Square</i> .....	14
5.1.1 Die Handlung von <i>Sloane Square</i> .....	15
5.1.2 Die Figuren und die Sprache .....	16
5.1.3 Elemente des Medea-Mythos in <i>Sloane Square</i> und deren Funktion.....	18
5.2 Roland Schimmelpfennig: <i>Die Frau von früher</i> .....	18
5.2.1 Die Handlung von Schimmelpfennigs <i>Die Frau von früher</i> .....	19
5.2.2 Die Sprache und die Zeit in Schimmelpfennigs Stück .....	20
5.2.3. Die Funktion des Medea-Mythos in Schimmelpfennigs <i>Die Frau von früher</i> .....	21
5.3 Dea Loher: <i>Manhattan Medea</i> .....	22
5.3.1 Die Handlung von Lohers <i>Manhattan Medea</i> .....	24
5.3.2 Die Figuren und die Sprache in Lohers Werk .....	26
5.3.3 Raum und Zeit in Lohers <i>Manhattan Medea</i> .....	30
5.3.4 Die Funktion des Medea-Mythos bei Loher.....	31
6. Schlusswort .....	33
7. Literaturverzeichnis.....	35





## 1. Einführung

Nur wenige antike Mythen wurden so oft überarbeitet wie der Medea-Mythos und die wohl bekannteste Auffassung des Mythos ist die von dem griechischen Tragödiendichter Euripides. Nach Euripides haben viele Autoren seine Tragödie aufgegriffen und es stellt sich die Frage, was zeitgenössische Autoren und Regisseure an dem Mythos so fasziniert. Zwischen 1990 und 2015 gibt es mehrere Überarbeitungen des Medea-Mythos im deutschen Drama, beispielsweise gibt es die Österreicherin Marlene Streeruwitz mit ihrem Werk *Sloane Square* und Roland Schimmelpfennig mit dem Werk *Die Frau von früher*. Sie haben den Medea-Mythos aufgegriffen und der Gegenwart angepasst. Eine weitere zeitgenössische deutsche Autorin, Dea Loher, hat den Mythos ins gegenwärtige New York versetzt und ihr Drama *Manhattan Medea* betitelt. Diese Arbeit beschäftigt sich mit Euripides' *Medea* und eben mit den drei oben genannten gegenwärtigen deutschsprachigen Dramen. Das Ziel der Arbeit ist es, zu untersuchen, wieso sich gerade am Übergang vom 20. ins 21. Jahrhundert zahlreiche Autoren mit dem Medea-Mythos beschäftigen, wie der Mythos umgesetzt wurde und was die Autoren damit bewirken wollten.

An erster Stelle wird erklärt, welche Rolle der Mythos und die Mythologie als kulturelle Bestandteile haben. Es wird näher auf die Frage eingegangen, welchen Zweck der Mythos erfüllt und wieso es dazu kommt, dass er genau um die Jahrhundertwende an Popularität gewann.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit der Geschichte des Medea-Mythos. Es wird auf die Frage eingegangen, welche Bestandteile des originellen Mythos für die weitere Bearbeitung relevant sind. Dies ist von Bedeutung für diese Arbeit, da untersucht wird, wie gegenwärtige Autoren diese Bestandteile für ihre Dramen genutzt haben und welche das sind. Ferner wird auf Euripides' *Medea* eingegangen, da diese Tragödie der Baustein für alle weiteren Überarbeitungen darstellt und darauf aufbauend wird das Aufführen der antiken Tragödien geschildert und ihre politische Funktion erläutert. Anschließend werden die bekanntesten und wichtigsten Medea-Auffassungen von der Antike bis zur Gegenwart dargestellt, um auf die Funktion dieser Überarbeitungen im Kontext der Geschichte zu verweisen.

Im Zentrum des vierten Kapitels steht die komplexe Rolle von Medea: Sie wird als eine leidenschaftlich liebende Frau, als geheimnisvolle Fremde und wilde Barbarin, als Zauberin und böse Hexe, als verlassene und betrogene Gattin und als Mörderin beschrieben.

Das fünfte Kapitel ist der gegenwärtigen österreichischen Autorin Marlene Streeruwitz und ihrem Drama *Sloane Square* gewidmet. Im Zentrum des Kapitels steht der Versuch, die Funktion dieses Dramas zu erläutern und zu erklären, welche Aspekte des originellen Mythos sich in dem Drama widerspiegeln.

Wie Roland Schimmelpfennig den Medea-Mythos überarbeitet hat, wird im sechsten Kapitel erklärt. Es wird besonders auf die ungewöhnliche Darstellung der Zeit im Drama näher eingegangen und erklärt, welche Auswirkung das auf den Leser hat.

Im letzten Abschnitt der Arbeit wird Lohers *Manhattan Medea* mit Euripides' *Medea* verglichen. Die Komponenten, die verglichen werden, sind: die Handlung, die Figuren und die Sprache, der Raum und die Zeit.

## 2. Der Mythos

Nach Bernhayrd Zimmermann (2017: 11) entstammt der Mythos dem Verb *mythesthai* und „bedeutet im frühen Griechisch einfach Wort, Geschichte, Erzählung.“ Bereits im 5. Jahrhundert vor Chr. bekommt der Begriff, der bisher immer wertfrei war, eine unschöne (schlechte) Bedeutung und sogar „Herodot verwendet das Wort Mythos zur Bezeichnung unglaubwürdiger Geschichten“ (ebd.). Einer der bedeutendsten Literaturkritiker des 20. Jahrhunderts, Roland Barthes, sieht den Mythos als ein „System der Kommunikation, eine Botschaft“ (2010: 251) an und nach ihm kann alles zu einem Mythos werden, weil jeder Gegenstand mit seiner Bedeutung durch die gesprochene Sprache zu etwas Neuem werden kann (vgl. ebd.).

Daraus lässt sich schließen, dass ein Mythos eine Erzählung ist, die von einer Generation zur anderen und über einen langen Zeitraum weitergeleitet wurde, sodass man den Verfasser der Geschichte nicht mehr ausfindig machen kann (vgl. Zimmermann 2007: 11). Dem schließt sich auch Roeske an, denn für ihn ist ein Mythos beständig und unterscheidet sich von der Geschichte, weil er der Wahrheit entspricht und weil man ihn nicht widerlegen kann (vgl. Roeske, Kurt 2007: 18).

Zudem kann ein Mythos mehreren Zwecken dienen: Er versucht frühere Kulturstufen zur Darstellung zu bringen, er formuliert Fragen über den Weltursprung und das Weltende, über die Götter- und Menschenentstehung, sowie über bestimmte Naturphänomene oder er versucht moralische, existentielle und mystische Fragen zu verarbeiten (vgl. Schweikle 1990: 316). Er beschäftigt sich auch mit Konflikten und möchte beweisen, dass ein Leben ohne Konflikte nicht möglich ist und dass der Mensch ständig Gefahren ausgeliefert ist, aber sein Leben nicht dem Zufall überlassen ist, sondern von etwas gelenkt wird. Das gibt dem Mythos eine religiöse Dimension (vgl. Roeske 2007: 18). Um die Jahrhundertwende vom 19. ins 20. Jahrhundert kam es zu einer Krise, wo alles, was bereits existiert entweder zerstört oder hinterfragt wurde. Darwin zerrüttete den religiösen Glauben über die Entstehung des Menschen, der nicht von Gottes Hand, sondern durch die Evolution entstanden ist. Nietzsche hinterfragte die Werte generell, es gibt keinen generellen Sinn des Menschen, der für jeden gilt, denn der Sinn ist subjektiv. Einstein veränderte die Sicht auf die Welt in Bezug auf die Wissenschaft. Der Raum und die Zeit, für die man bisher glaubte, dass sie konstant sind, sind relativ und Einstein bezeugte das mit seiner Relativitätstheorie. Freud beweist mit der Psychoanalyse, dass das „Ich“ nicht nur das Bewusste ist, sondern dass auch ein Teil des Menschen existiert, der versteckt ist - das Unbewusste. Demnach wurden alle bisherigen

Grundlagen der westlichen Zivilisation in Frage gestellt: das moralische System durch Nietzsche, das religiöse System durch Darwin, das psychologische Bild des Menschen durch Freud und durch Einstein das bisher akzeptierte wissenschaftliche Paradigma bzw. Grundlage der Physik, mit deren Hilfe die Menschen die Welt um sich herum wissenschaftlich erklärt haben. Es erschien eine moralische, existentielle, wissenschaftliche und religiöse Krise und der Mythos kommt mit seiner Funktion in diese Zeit ganz gelegen, denn er versucht, auf diese Fragen zu antworten. Mit der Überarbeitung der Mythen versuchen die Autoren darauf aufmerksam zu machen, dass das, woran man bisher geglaubt hat, nicht mehr existiert und sich jetzt etwas Neues offenbart. Der Mythos ist jetzt ein Mittel, um eine neue Weltanschauung zu konstruieren. Im Vergleich zu der Jahrhundertwende vom 19. ins 20. Jahrhundert, die den bisherigen Glauben an den Menschen zerrüttet hat, kam es mit der neuen Jahrhundertwende vom 20. ins 21. Jahrhundert zu verschiedenen gesellschaftlichen Krisen – Globalisierung, Wirtschaftskrisen in den frühen 2000ern, Migrationskrisen, Kriegen wie z. B. den Krieg im ehemaligen Jugoslawien usw. Deswegen wird das Augenmerk im Verlauf der Arbeit auf den Mythos um die neue Jahrhundertwende gesetzt und untersucht, welchen Platz der Mythos in der Literatur bekommen hat.

### **3. Die Geschichte des Medea-Mythos**

Durch die mündliche und schriftliche Überlieferung kommt es immer wieder zu Änderungen der Ausgangsmythen. Da man den Mythos nicht zurück bis zum Anfang verfolgen kann, ist es schwer, einen einheitlichen Ausgangsmythos zu finden. Die Geschichte der Medea ist eine Zusammensetzung mehrerer unterschiedlicher Geschichten und man kann nicht von einer wahren Medea sprechen (vgl. Qin 2016: 90), weil es mehrere Mythen um Medea gibt und man nicht sagen kann, dass einer dieser Mythen der wahre ist. Dieses Kapitel ist ein Versuch, den antiken Medea-Mythos mit seinen Variationen darzustellen und ihn mit seiner wohl bekanntesten Adaption von Euripides zu vergleichen.

#### **3.1 Der antike Medea-Mythos**

Es gibt Elemente, die zu den Bestandteilen des Medea-Mythos zählen und diese stellen dann auch die Grundteile bei jeder weiteren Bearbeitung des Mythos dar, weil sie ihn erkenntlich machen. Schon am Anfang des Medea-Mythos erfährt man, dass Jason der Sohn eines Königs ist und dass er eine Zentralgestalt der Geschichte ist. Genau wie er, ist Medea auch königlicher Abstammung, aber sie ist noch dazu göttlicher Abstammung, was sie zu einer unsterblichen Gestalt macht. Mit Medeas Hilfe bestiehlt Jason Medeas Vater, sie nehmen das Goldene Vlies und kehren zurück. Ein weiterer Bestandteil des Mythos ist die Ermordung von

Medeas Bruder und die Heirat zwischen Medea und Jason. Die Liebesgeschichte zwischen den beiden Protagonisten ist zentral für die spätere Handlung der Geschichte, denn sie ist der Ausgangspunkt aller Ereignisse. Ein weiterer Ausgangspunkt sind die beiden Kinder von Medea und Jason und der Racheakt an Jasons zukünftiger Braut und deren Ermordung. Auf die Frage, ob diese Teile wirklich essenziell für die weiteren Überarbeitungen des Medea-Mythos sind, wird im Laufe der Arbeit näher eingegangen.

### 3.2 Euripides Medea

Das Geburtsjahr eines der größten griechischen Dramatiker Euripides ist nicht genau festzustellen. Einige meinen, er wurde um 484/485 auf der Insel Salamis geboren (vgl. Roeske 2007: 12), während andere das Jahr 480 als sein Geburtsjahr, wegen einer Abfolge von Kombinationen, sehen (vgl. Hose 2008: 17). Seine Jugend verbrachte er auf dem Landgut seiner Eltern, wo er sportlich ausgebildet wurde, weil ein Orakel seinem Vater prophezeit hat, dass sein Sohn kämpferische Siege erzielen wird (vgl. Eller 1983: 129). Er widmete sich später der Tragödiendichtung und zog sich auf der Insel Salamis in eine Höhle zurück, um in Einsamkeit dichten zu können (vgl. Hose 2008: 17). Im Gegensatz zu anderen bekannten Dichtern dieser Zeit wie z. B. Sophokles, der sich an der Politik beteiligte, führte er ein ruhiges Leben, weit weg von der Öffentlichkeit (vgl. Görgemanns 1986: 98). Auch die Anzahl der Tragödien, die er geschrieben hat, ist umstritten. Einige beschränken die Zahl auf 88, während andere meinen, dass er 92 Tragödien geschrieben hat. Wegen der Didaskalien kann man das genaue Jahr seiner Aufführungen nachweisen. So weiß man, dass er „438 (mit der *Alkestis*), 431 (mit der *Medea*), und 428 (mit dem *Hippolytos*) am Agon an den Dionysien teilnahm“ (Hose 2008: 17-18). Für seine Aufführung der *Medea* bekam er den letzten Platz und er verbrachte die letzten zwei Jahre seines Lebens auf dem Hof des makedonischen Königs Archelaos, wo er um 407/406 starb, was man Aristophanes' Werk *Frösche* entnahm (vgl. ebd.).

Euripides' *Medea* knüpft an den mythologischen Mythos über Medea an und schon am Anfang der Tragödie, im Prolog, wird der Leser sofort in das Geschehen, *in medias res*, miteinbezogen. Der junge Königssohn Jason muss, um an die Herrschaft in Iolkos, seinem Heimatland, zu kommen, das Goldene Vlies aus Kolchis zurückbringen. In diesem Vorsatz hilft ihm die Kolchische Königstochter Medea, weil sie sich unsterblich in ihn verliebt. Die beiden machen sich auf die Flucht vor Medeas Vater. Medea tötet Pelias, den Herrscher von Iolkos und die beiden fliehen nach Korinth, wo Jason Medea entehrt hat und Glauke (in manchen Auffassungen Kreusa) heiraten soll. Genau an dieser Stelle beginnt Euripides'

Medea. Von der Amme, deren Rolle es ist, die Situation darzustellen (vgl. Roeske 2007: 27), erfährt man, was sich im Vorhinein in der Geschichte ereignet hat und warum sich Medea in solch einer Situation befindet: „Verraten nämlich hat die eigenen Kinder und meine Herrin/ Jason und nistet sich in Königlicher Ehe ein,/ heiratet Kreons Kind, der herrscht im Lande“ (Eller 2011: 11).

Die Amme fürchtet um Medea, denn diese verweigert das Essen, hebt ihren Kopf nicht von dem Boden und trauert über ihren Vater und die Heimat, in der sie nicht mehr erwünscht ist. So ein psychischer Zustand wird als Depression bezeichnet (vgl. Marneros 2018: 138). Durch den Eid, der sie und Jason zusammenführt, erwartet sie von ihm Anerkennung, denn im alten Griechenland waren die Menschen voneinander abhängig und führten das Leben nach dem Prinzip *do, ut des*: ich gebe, damit du gibst (vgl. Roeske 2007: 29). Ferner hat die Amme ein Gefühl, dass Medea irgendetwas Schreckliches tun wird, vielleicht die neue Braut und deren Vater umbringen:

Sie kenne ich und ich fürchte,  
daß sie das geschärfte Schwert durch das Herz (der Braut)  
stößt,  
Oder sogar den König und den Bräutigam ermordet. (Eller 2011: 13)

Der Erzieher der Kinder kommt und berichtet von der Sache, die er beim Brettspiel gehört hat. Der König von Korinth, Kreon, will Medea und ihre Kinder aus dem Land vertreiben, aber ohne Jason. Er bittet die Amme, Medea nichts von der Sache zu erzählen, denn er hat gesehen, dass die Mutter ihre Kinder mit schiefem Auge ansieht:

Du aber halte sie möglichst fern von Menschen  
Und bringe sie nicht in die Nähe ihrer erregten Mutter.  
Gerade nämlich sah ich, daß ihr Auge wütend auf sie  
Blickte. (Eller 2011: 17)

Schon am Anfang der Tragödie gibt Euripides in diesen Versen eine Vorausdeutung darüber, was sich am Ende ereignen könnte. Medea spricht auch eine Andeutung aus, dass sie sich am liebsten das Leben nehmen würde, denn es hat für sie keinen Sinn mehr. Mit Medea hat Euripides eine Frauenfigur geschaffen, die sich zuerst als eine Fremde und eine Zauberin präsentiert, die sich mit ihrem Schicksal als betrogene Frau abfinden muss, „dies aufgrund der Rollenerwartungen zunächst passiv hinnehmen muß und daran zu zerbrechen scheint“ (Hose 2008: 50).

In diesem Teil der Tragödie wendet sich Medea an die Frauen allgemein und beklagt sich über die Rechtlosigkeit der Frauen dieser Zeit. Am Beispiel von Medeas Schicksal kritisiert Euripides die Rolle der Frau im alten Griechenland und er wurde als „Vorläufer im Kampf des weiblichen Geschlechts um seine Befreiung“ (ebd.: 132) genannt. Er äußert sich hier kritisch gegenüber der Mitgift, die eine Frau für die Heirat mitbringen muss, denn ohne die ist

es schwer, einen geeigneten Gatten zu finden. Ferner präsentiert er die schwere Lage der Frau, die von ihrem Mann keine Scheidung bekommen kann und hierfür die Genehmigung der Polis brauchte (vgl. Roeske 2007: 44), dies jedoch nur dem Mann zusteht. Medea spricht auch das Kinderbekommen an, indem sie zugibt, lieber mehrere Male in den Krieg zu ziehen, als nur einmal ein Kind zu bekommen. Im weiteren Verlauf der 1. Episodia sehen wir das Zusammentreffen von Medea und Kreon, der sie und ihre Kinder aus Korinth wegschickt, weil er sich vor ihr fürchtet und glaubt, sie würde seiner Tochter etwas antun:

Ich fürchte dich – denn ich brauche meine Gründe nicht  
zu verbergen –  
du könntest meinem Kind ein unheilbares Leid antun. (Eller 2011: 29)

Kreon erscheint wie ein selbstbewusster Mann, der in seinem Vorhaben nicht zurückschreitet. Medea bittet den König um einen Tag Aufschub, der Kinder wegen, damit sie ihnen einen geeigneten Zufluchtsort finden kann, da sich ihr Vater nicht mehr um sie kümmert. Der König gewährt ihr noch einen weiteren Tag im Land, denn er glaubt nicht daran, dass sie es innerhalb von einem Tag schaffen wird, ein Unheil anzurichten. Im Gespräch mit dem Chor lacht Medea die Naivität des Königs aus und macht sich Gedanken darüber, wen und wie sie töten wird.

In der 2. Episodia treffen Medea und Jason einander und er wirft ihr vor, dem neuen Land, das sie aufgenommen hat, törichte Worte zuzusprechen. Außerdem gibt er noch zu, dass sie froh darüber sein kann, dass sich ihre Strafe nur in Form von einer Verbannung manifestiert, denn er hat sich stets für sie eingesetzt, aber sie redet schlecht über die Königsfamilie und muss jetzt die Konsequenzen dafür ziehen. Medea lässt nicht schlecht über sich reden und äußert ihre Überlegenheit gegenüber Jason, denn sie war diejenige, die ihm geholfen hat, das goldene Vlies zu erlangen, sie verriet ihren Vater und tötete sogar Pelias durch seine eigenen Töchter für Jason. Daraus wird klar, dass Medea für Jason nur ein Mittel war, um „seine eigenen Schwächen zu kompensieren“ (Gierke 2014: 155) und allmählich erscheint er als Feigling im Gegensatz zu seiner Frau, der heldenhaftes Verhalten zugeschrieben wird und ab diesem Zeitpunkt kommt es zu einem Rollentausch in der Ehe und Medea übernimmt die Rolle des homerischen Helden (vgl. ebd. 158). Jason möchte Medea über seine Wohltaten ihr gegenüber sprechen, als ob er sich rechtfertigen würde:

Zunächst bewohnst du statt Barbarenland  
griechische Erde und weißt das Recht  
und Gesetze zu brauchen, nicht nach der Kraft roher  
Gewalt.  
Und alle Griechen merkten, daß du weise bist,  
so erwarbst du Ruhm. Wenn du jedoch an den äußersten  
Grenzen  
der Erde wohntest, wäre keine Rede von dir. (Elke 2011: 47)



In den nächsten Zeilen bietet er ihr an, ihre zwei gemeinsamen Kinder ihm zu überlassen, damit sie als Geschwister mit seinen weiteren Kindern aufwachsen können, denn nach ihm braucht sie keine Kinder mehr. Hier wird klar, dass sich Jason Gedanken über seine Zukunft und die Weiterfolge seiner Herrschaft und seines Erbes macht, denn ohne männliche Nachkommen, wird sein Stamm ausgelöscht. Um als gerechter Mann aus dieser Situation zu kommen, bietet Jason Medea finanzielle Unterstützung an und erklärt sich bereit, seinen Freunden eine Nachricht zukommen zu lassen, um sie und ihre Kinder aufzunehmen. Medea lehnt sein Angebot mit den Worten ab:

Nicht möchten wir uns deiner Gastfreunde bedienen  
und nichts annehmen,  
biete uns nichts an.  
Denn eines schlechten Menschen Gabe bringt nicht  
Gewinn“ (Elke 2011: 53).

Durch Medeas Antwort wird klar, dass sie eine stolze Frau ist und sein Angebot sie verletzt hat. Sie hält ihn für einen schlechten Menschen, von dem man nichts annehmen sollte. In der dritten Episodia treffen Medea und Aigeus zusammen. Er ist in Korinth, um seine Kinderlosigkeit zu beseitigen. Medea erzählt ihm über ihr Schicksal und bietet ihm ihre Hilfe an, wenn er ihr Zuflucht gewährt:

Aber ich bitte dich bei diesem deinem Kinn  
Und bei deinen Knien und werde zu deiner  
Schutzfliehenden,  
hab Erbarmen, ach, Erbarmen mit der Unglücklichen  
und laß mich nicht, verlassen, verbannt werden,  
sondern nimm mich auf in deinem Land und Haus am Herd. (ebd.: 61)

Aigeus willigt Medea ein, sagt ihr aber, dass er sie nicht mitnimmt, sondern, dass sie selbst in sein Haus kommen muss, und schwört es auch bei den Göttern, dass er sie nicht wegschicken wird. Medea offenbart dem Chor, was sie als Nächstes plant: sie will nach Jason schicken, um ihm mitzuteilen, dass er in allem Recht hatte und dass sie als Zeichen der Entschuldigung, seiner zukünftigen Braut ein Geschenk übergeben möchte:

Und nimmt sie dann den Schmuck und legt ihn um den  
Leib,  
so geht sie elend zugrunde und jeder, der das Mädchen  
berührt.  
[...]  
Ich muss weinen, denke ich, welches Werk ich dann  
Vollbringen muß.  
Denn meine Kinder werde ich töten. (Elke 2011: 65)

Bis zu diesem Moment wurde Medea als eine verzweifelte Person im Drama dargestellt, die bei den Frauen aus Korinth Mitgefühl auslöst, weil sie ohne Familie, ohne Ehemann und ohne Zuhause ist, aber wegen des Kindermordes bedient sie sich einer Art heroischen Ehrenkodex, der sie zu einer Heldin macht (vgl. Hartmann 2007: 84). Der Chor versucht sie vergeblich von ihrem Vorsatz abzuhalten.

Medea ist in der Lage Jason davon zu überzeugen, dass er recht hatte, und ihr Verhalten als das einer typischen Frau darzustellen: „Aber wir sind eben, wie wir sind, ich will nichts Schlechtes/ Sagen, / eben Frauen“ (ebd.: 73).

Ferner setzt sie sich bei Jason dafür ein, Kreon davon zu überzeugen, dass die Kinder in Korinth bleiben können. Um bei Jason keinen Verdacht zu schöpfen, bittet sie die Kinder, der neuen Braut, Geschenke zu übergeben und Jason ist froh darüber, dass sie endlich zur Vernunft gekommen ist:

Ich lobe dies, Frau, und das Frühere tadle ich nicht.  
Denn es ist natürlich, daß das weibliche Geschlecht zürnt,  
wenn der Gatte eine Hochzeit mit einer anderen einfädelt.  
Aber zum Besseren hat sich dein Herz gewandelt,  
du hast, wenn auch erst nach einiger Zeit, den besseren Plan  
anerkannt. (ebd.)

Der Erzieher der Kinder überbringt Medea die Botschaft, dass Glauke die Geschenke angenommen hat und dass die Kinder in Korinth bleiben können. Medea ist dagegen nicht froh über die Nachricht, weil sie mit sich selbst über die Entscheidung, ihre Kinder zu töten, ringt:

Ach, ach, was blickt ihr mich so mit Augen an, Kinder?  
Was lacht ihr mich an mit dem allerletzten Lächeln?  
Weh mir, was soll ich tun? Mein Mut ist verflogen,  
ihr Frauen, als ich das strahlende Auge der Kinder sah.  
Ich könnte es nie. Fahrt hin, ihr frühen Pläne!  
Wegführen will ich meine Kinder aus diesem Land.  
Was soll ich, um ihren Vater mit ihrem Unglück  
zu kränken mir selbst zweimal so viel Unglück erwerben?  
Ich kann das nicht! Fahrt hin, ihr Pläne! (Elke 2011: 83)

Ein Bote überbringt die Nachricht, dass Glauke und Kreon gestorben sind, was bei Medea Freude auslöst, besonders dann, als sie erfährt, dass sie eines schmerzlichen Todes gestorben sind. Durch das neue Gewand und die Krone dringt durch den Mund der Prinzessin weißer Schaum und in ihren Augen verdrehten sich die Pupillen. Dann fing ihr Körper an zu brennen und ihr Vater kam ihr zu Hilfe, aber leider zu spät, denn er verbrannte auch durch das In-Kontakt-Treten mit der Tochter. Medea kommt zu dem Entschluss, dass ihre Kinder sowieso sterben werden, wenn nicht von ihr, dann von einer anderen feindlichen Hand. Bis zu diesem Zeitpunkt war dem Zuschauer der Tod auf der Bühne eine fremde Tat, aber durch die Erläuterung der Kinderschreie durch den Chor, „wird dem Zuschauer der Mord an den Kindern dennoch als

‘akustische Inszenierung’ erkennbar“ (Hose 2008: 54). Jason kommt zu Medea, um die Kinder vor den Menschen zu retten, die sich für den Mord an dem König und dessen Tochter rechnen möchten. Er beschimpft Medeas Tat, kann aber nicht die richtigen Worte dafür finden:

Geh dahin, schändliche Täterin und Kindermörderin.  
Mir bleibt nur, mein unglückliches Schicksal zu bejammern,

denn weder werde ich von der neuen Ehe Freunde  
haben  
noch werde ich die Kinder, die ich gezeugt und aufzog,  
haben, um sie lebend anzureden. Also bin ich  
vernichtet. (ebd.:105)

Medea nimmt ihre Kinder mit und gibt Jason somit keine Möglichkeit, die Kinder zu bestatten. Sie prophezeit auch Jasons den Tod, der durch ein Trümmerstück der Argo am Haupt getroffen wird.

### **3.3 Aufführungen der Tragödien und ihre politische Funktion**

Die Großen Dionysien waren im alten Griechenland eines der wichtigsten Feste, die zu Ehren des Dionysos, des Gottes des Weines, der Fruchtbarkeit, der Freude und der Trauben, stattfanden. Zu dem Begründer des Festes zählt der Tyrann Peisistratis und die Aufführungen dienten nicht nur den Gebildeten und Gelingweilten zur Unterhaltung, sondern waren ein Ereignis für die ganze Bürgerschaft (vgl. Hartmann 2007: 82).

Das Fest fand immer in der zweiten Märzhälfte statt und wurde groß gefeiert. Dichter, die an dem Fest teilnehmen wollten, mussten ihre geschriebenen Werke ein Jahr vorher einreichen und ein Beamte entschied darüber, welches Stück vorgeführt werden wird (vgl. Roeske 2011: 15). Falls das Stück auserwählt wurde, bekam der Dichter einen Choregen, dessen Aufgabe es war, Schauspieler und Chöre auszustatten und finanziell für die Vorbereitung der Stücke zu sorgen (vgl. Hartmann 2007: 82). Das Fest dauerte mehrere Tage und begann mit dem Wettkampf der Chöre, die Heroenballaden vortrugen, danach wurden 5 Komödien aufgeführt und am Ende die Tragödien, für die 3 Tage vorgesehen waren (vgl. ebd.). An jedem Tag wurden eine Trilogie und ein Satyrspiel vorgetragen. Die Aufführungen begannen schon am frühen Morgen und die Stücke eines Dichters wurden hintereinander aufgeführt, dauerten meist zwischen 1,5-2 Stunden und dazwischen gab es Pausen (vgl. Roeske 2011: 16). Athen war zu dieser Zeit in 10 Bezirke, die man Phylen nannte, aufgeteilt und diese Aufteilung übernahm man auch für das Theater, die reichen und einflussreichen Bürger saßen in der unmittelbaren Nähe der Bühne und Frauen mussten sich mit den oberen Plätzen begnügen (vgl. ebd.). Den Gewinner ernannte ein Richterkollegium, das aus je einem Mitglied der 10 Bezirke bestand und er, sowie der Regisseur und Chorege bekamen einen Kranz aus Efeu, Geld und wurden mit einem Festzug nach Hause begleitet (vgl. ebd.). Die Schauspieler waren nur männlich und es waren nie mehr als 3 Schauspieler auf der Bühne, die mit Masken das Geschlecht, Alter und soziale Stellung zeigten und genau wegen dieser Masken konnte man Mimik als Ausdrucksmittel nicht verwenden und es war alles auf Gestik und die Sprache gesetzt, denn „die Tragödie lebt vom Wort“ (ebd. 17). Ein wichtiges Mitglied bei den

Aufführungen war der Chor. Seine Aufgabe war es, den Verlauf der Geschichte zu kommentieren, mit den Schauspielern zu interagieren, aber er darf nicht Einfluss auf die Handlung nehmen, er vertrat das religiöse Element (vgl. Roeske 2011: 16).

Die Tragödien bezogen sich meistens auf den Mythos und die Dichter wählten absichtlich schwierige Themen wie Mord, Ehebruch oder Verrat aus, wobei im Mittelpunkt nicht die Tat, sondern der Mensch selbst stand, der aus verschiedenen Anreizen wie Zorn, Eifersucht, Liebe oder Hass, die Tat beging (vgl. Hartmann 2007: 83). Diese schwierigen, aber im Leben jedes Menschen möglicherweise vorkommenden Themen hatten eines gemeinsam – sie sollten bei dem Zuschauer eine Wirkung haben, die Aristoteles Katharsis nannte (vgl. ebd.). Solche Themen lösen bei den Zuschauern heftige Reaktionen wie Schrecken oder Furcht und Mitleid aus, weil sich die Handlung von Menschen, die in einer engen Beziehung wie Eheleute, Geschwister, Eltern und Kinder, zu einander stehen, ergibt (vgl. ebd.).

### **3.4 Medea in der Literatur der Antike bis zur Gegenwart**

Dieses Kapitel soll einen Überblick über die Medea-Überarbeitungen nach dem Bearbeiten des Textes durch Euripides verschaffen und auf die Vielfalt der entstehenden Werke aufmerksam machen. Außerdem liegt das Augenmerk des Kapitels darin, die verschiedenen Facetten der neuen Werke darzustellen und zu sehen, wie sich andere Dichter mit Medeas Kindermord und Rache und mit Jasons Untreue auseinandergesetzt haben.

Publius Ovidius Naso hatte mehrere Werke, die sich mit dem Medea-Mythos befassen, geschrieben, aber das erste ist verlorengegangen. Ein anderes Werk mit diesem Thema ist als eine Art Brief bekannt, in dem Medea versucht, Jason davon abzuhalten, Kreusa zu heiraten (vgl. Eller 2011: 138). Eine weitere Überarbeitung des Medea-Stoffs bietet der Philosoph Lucius Annaeus Seneca, der der Erzieher des Kaisers Nero war. Er behält das Motiv des Kindermordes bei, aber geht noch einen Schritt voraus und setzt Medeas Identitätsverlust in das Zentrum seines Werks (vgl. Qin 2016: 99). Der Begründer der französischen klassizistischen Tragödie, Pierre Corneille, schrieb auch eine Auffassung des Medea-Stoffes, aber unter dem Einbehalt der drei Einheiten: Einheit von Ort, Zeit und Handlung (vgl. Eller 2011: 148). Qin (vgl. 2016: 104) deutet darauf hin, dass Corneilles Drama entmythisierende Elemente enthält, weil der Autor stets versucht, die Ereignisse zu rechtfertigen und die Motive für den Verlauf der Handlung zu erklären. Ein interessantes Merkmal dieser Auffassung ist die Tatsache, dass Jason und Kreon am Ende des Stücks Selbstmord begehen, was ihren Charakteren eine gewisse Tiefsinnigkeit verleiht (vgl. ebd.).

Als einer der ersten deutschen Dichter, der den Medea-Mythos aufgegriffen hat, zählt Franz Grillparzer, der sich von den früheren Bearbeitungen des Medea-Stoffs nicht beeinflussen lies. Er schrieb nicht nur ein Werk mit diesem Thema, sondern gleich eine Trilogie: *Der Gastfreund*, *Die Argonauten* und *Medea* und baute in das Stück Gefühlskontraste ein, was dazu geführt hat, dass die Handlungen der Personen mehrdeutig zu verstehen sind (vgl. Eller 2011: 155-156). In dieser Auffassung weisen die Kinder große äußere Ähnlichkeit mit ihrem Vater Jason auf, was den Groll der Mutter noch mehr auf sie zieht und als sich die Kinder in einem Moment zwischen ihrer Mutter Medea und Jasons neuer Frau entscheiden müssen und in Kreusas Arme laufen, ist ihr Schicksal besiegelt (vgl. Qin 2016: 109-110).

Hans Henny Jahnn führte eine Neuheit in seine Fassung des Medea-Mythos ein, womit das ganze Werk eine neue Bedeutung erlangt. Er führt eine Medea ein, die nicht wie bisher geglaubt wurde, weiß ist, sondern schwarz. Mit ihrem außergewöhnlichen Aussehen stach sie immer mehr von der dortigen Gesellschaft ab und wurde als Tier bezeichnet, die ihren Mann an eine weiße Frau verloren hat (vgl. Qin 2016: 113).

Ein französischer Dramatiker, der sich stark von Senecas Auffassung des Medea-Mythos inspirieren ließ, Jean Anouilh, schrieb seine *Medea* nach dem Zweiten Weltkrieg, 1946. Genau wie bei Seneca rückt auch bei ihm die Identitätssuche in den Vordergrund, weil er zwei Versionen der Medea-Gestalt einführt: die eine glückliche Medea, die mit Jason verheiratet ist und die andere, böse und gemeine Frau. Ferner behandelt er auch das Rassenthema, indem er aus Medeas Drachenzug einen Zigeunerkarren macht (ebd. 119).

#### **4. Die verschiedenen Gesichter der Medea**

Medea ist eine sehr komplexe Gestalt und ein provokatives literarisches Bild, deswegen kann man ihr nicht nur eine Rolle zusprechen. Dieses Kapitel versucht, ihre unterschiedlichen Rollen zu präsentieren: Medea als eine leidenschaftlich liebende Frau, als geheimnisvolle Fremde und wilde Barbarin, als Zauberin und böse Hexe, als verlassene und betrogene Gattin und als Mörderin.

Für ihre leidenschaftliche Liebe zu Jason ist Medea in der Lage alles zu tun. Sie ist bereit, ihren eigenen Vater zu hintergehen und Jason zu helfen, das Goldene Vlies zu holen. Sie war im Stande, ihren Bruder zu töten und mit ihrem Mann in ein fremdes Land zu kommen, wo sie eine Fremde war. Marcela Požarek verweist darauf, dass Medea durch ihre Liebe zu Jason griechisch unter Griechen lebt, aber trotzdem eine Fremde in dem Land bleibt, verlassen von Familie und Ehemann (vgl. Požarek 2014: 109). Medeas Charakter lässt sich durch Arglist

definieren. Bei Korinths Herrscher Kreon spielt sie die Karte der armen Mutter und will Mitleid erlangen, was ihr auch gelingt, denn er gewährt ihr einen Tag Aufschub in Korinth. An diesem Beispiel sieht man auch ihre Überlegenheit gegenüber den Männern in der Tragödie. Auch bei Aigeus äußert sich ihre Überlegenheit, denn sie ist dazu fähig, ihn davon zu überzeugen, seine Kinderlosigkeit lösen zu können und sich damit Asyl zu gewähren (vgl. Hose 2008: 51).

Eine weitere Rolle der Medea ist die einer Zauberin und einer bösen Hexe. Medeas Macht wurde von ihrer Mutter an die Tochter weitergeleitet, denn ihre Mutter, Königin Asterodeio, war eine Hexenpriesterin bei der Göttin Hekate. Schon in der mythologischen Auffassung wird erzählt, welche Kräfte Medea hat. Sie ist dafür bekannt, einen Verjüngungszauber durchführen zu können, was sie am Beispiel von Jason zeigt. Sie mischt aus verschiedenen Kräutern ein Getränk, das sie in die Venen eines Menschen eingießt und die Person dann aufkocht. Dass ihre Zauberkünste auch einen tödlichen Aspekt haben können, beweist der Fall von Pelias, bei dem seine Töchter versucht haben, ihn zu verjüngen, dabei aber kläglich scheitern und ihn eigentlich töten. Medea hat den Töchtern diesen Verjüngungszauber vorgetragen und sie von seiner Wirkung überzeugt.

Eine weitere Rolle der Medea ist die der verlassenen und betrogenen Gattin, die sich hauptsächlich durch Jasons Betrug manifestiert. Aus politischen Gründen und gesellschaftlichem Aufstieg ist Jason bereit, Medea zu verlassen und ein neues Leben mit Kreusa (auch Glauke in einigen Versionen genannt), der Tochter von Kreon anzufangen. Für ihn ist das ein positiver Neuanfang und eine Art Besserung seiner bisherigen Lebenssituation, denn er und Medea waren ständig auf der Flucht und waren Fremde in einer neuen Welt. Für Medea ist das genau das Gegenteil, denn durch diese Trennung ist ihre komplette Existenz gefährdet, weil die Ehe für die griechischen Frauen dieser Zeit der einzige Lebensinhalt war (vgl. Gierke 2014: 137). Für bürgerliche Griechinnen gibt es noch einen letzten Ausweg aus dieser Situation und dieser ist die Rückkehr in das elterliche Haus, aber für Medea ist auch diese Möglichkeit ausgeschlossen, denn sie hat ihren Vater verraten und **beklaut** und kann deswegen nicht mehr zurück (vgl. ebd.). Medeas schlechte Situation ist stellvertretend für die Lage vieler griechischer Frauen dieser Zeit, denn damals war es üblich, dass eine Frau ihren Mann nicht verlassen kann, während es für den Mann Auswege gab, aus der Ehe zu fliehen (vgl. Hartmann 2007: 79).

Die wohl bekannteste Rolle Medeas ist die einer Mörderin. Erst durch Euripides Tragödie wird Medea zur Kindermörderin und es ist ihm zuzuschreiben, dass dies der

Erkennungsfaktor dieser Tragödie ist. Medea tötet ihre beiden Kinder, um sich an ihrem treulosen Mann Jason zu rächen. Die Tatsache, dass sie gerade so auf die Treulosigkeit reagiert „ist keine zwangsläufige und auch keine natürliche Konsequenz, sondern eine ganz an die Person Medeas gebundene Verhaltensweise“ (Görgemanns 1986: 100). Ihre Reaktion auf Jasons Verrat ist auch nicht nur der Ausdruck einer eifersüchtigen Frau, „vielmehr orientiert sich dieses Handeln an einem archaischen und eben männlichen Ehrgefühl, das Rache auch unter Inkaufnahme von Selbstzerstörung bedeutet“ (Hose 2008: 55). Euripides versucht auch nicht dieses Verhalten, als die Tat einer wahnsinnigen oder ausländischen Frau darzustellen, sondern er präsentiert es als eine Reaktion, zu der jeder Mensch allgemein fähig ist (vgl. Görgemanns 1986: 100). Im modernen Sinne gibt es auch keine richtige psychologische Erläuterung, die eine solche Tat rechtfertigen würde, aber Euripides macht aus Medea auch keine blutrünstige Mörderin, denn in einem langen Monolog, kurz vor dem Mord, stellt er bei Medea Mutterliebe auf der einen Seite und das gekränkte Selbstbewusstsein auf der anderen Seite gegenüber (vgl. ebd. 100-101). Dadurch entsteht in Medea ein gewaltiger innerlicher Kampf und dennoch empfindet sie den Kindermord als einzige Lösung für ihre Qualen, obwohl dieser Akt nicht nur Jason, sondern auch sie als Mutter zerstört. In dieser Tragödie hat sie nicht nur ihre beiden Kinder getötet, sondern auch ihren Bruder, Pelias, Kreon und Glauke.

## **5. Der zeitgenössische Medea-Stoff**

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Rolle und Funktion des Medea-Mythos im zeitgenössischen deutschen Drama. Diese Aspekte werden bei drei zeitgenössischen deutschen Dramen untersucht: *Sloane Square* von Marlene Streeruwitz, *Die Frau von früher* von Roland Schimmelpfennig und *Manhattan Medea* von Dea Loher.

### **5.1 Marlene Streeruwitz: *Sloane Square***

Marlene Streeruwitz, die Slawistik und Kunstgeschichte studierte, arbeitete als Redakteurin am Theater und im Hörfunk und seit 1996 widmete sie sich der Prosa. Die Autorin gab zu, dass Ödön von Horvath und der frühe Edward Bond großen Einfluss auf ihr literarisches Schaffen hatten und schon innerhalb von zwei Jahren wurden fünf ihrer Stücke auf deutschen Bühnen vorgetragen<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> vgl. <https://www-munzinger-de.ezproxy.uni-giessen.de/search/document?id=00000021514&type=text/html&template=/publikationen/personen/document.jsp&preview=0>, abgerufen am 18.08.2019

Zu ihren bekanntesten Werken zählen *Waikiki Beach*, *Sloane Square*, *Ocean Drive*, *New York, New York*, *Elysian Park*, *Tolmezzo*, *Brahmsplatz* und andere, in denen sie Themen wie Krieg, Geld, Verlogenheit der Gesellschaft oder Mangel an Menschlichkeit aufgreift. Streeruwitz hat sich auch als erfolgreiche Romanautorin etabliert und ihre Romanen gehören zu den Entwicklungsromanen und weisen eine feministisch grundierte Poetik auf. Einige ihrer bekanntesten Romane sind *Verführungen*, *3. Folge*, *Frauenjahre*, *Lisa's Liebe*, *Nachwelt*, *Ein Reisebericht* und andere.

### **5.1.1 Die Handlung von *Sloane Square***

*Sloane Square* ist eine U-Bahnstation in London, auf der sich zwei österreichische Familien, die ihren Flieger rechtzeitig kriegen wollen, treffen. Da über den Lautsprecher gesagt wurde, dass sich die Züge verspäten werden, unterhalten sich die Männer über ihre Kameras, welche die schwerste und welche die beste ist, währenddessen sich die Frauen über Klamotten und Tee unterhalten. Auch als ein Mann von einer Gruppe von Punks auf die Gleise gestoßen wird, erzeugt das bei den Familien kein Grauen, sondern Gleichgültigkeit. Nur Michael, der Sohn einer Familie, fühlt sich verpflichtet nachzuschauen, ob der Mann noch lebt. Hier deutet Streeruwitz auf die Banalität der menschlichen Unterhaltung hin. Während ein Mann auf die Gleise gestoßen wird und stirbt, scheuen die Menschen davon ab und führen *small talk* als ob nichts passiert wäre und nehmen das ganze Geschehen noch mit der Kamera auf. Der Einsatz von Kameras und Lautsprecher ist ein typisches Merkmal des postmodernen Theaters, genauso wie neue Spielräume auch außerhalb des Theaters einführen wie z. B. Inszenierungen in Einkaufszentren, Kirchen, Straßen, Parkhäusern oder Containern (vgl. Primavesi 2004: 8). Streeruwitz kritisiert auch das Einmischen der Eltern in das Leben ihrer Kinder. Während sich scheinbar alle auf das Kind von Clarissa und Michael freuen, hat Michaels Mutter etwas dagegen, weil sie selbst Kinder hat und weiß, was das alles mit sich bringt und was man dafür opfern muss. Frau Marenzi rechtfertigt ihre Ansichtswiese damit, dass die heutige Welt keine gute Umgebung für ein Kind ist, denn es existieren Atomkraftwerke und die Kinder haben nicht einmal eine Wiese, um darauf spielen zu können. Hier fädelt Streeruwitz auch eine Ökokritik ein, denn sie beschreibt das Gefühl, wie sich viele Menschen fühlen. Es besteht eine Gefahr für die menschliche Zukunft und man stellt sich auch die Fragen, wie es den Nachkommen ergehen wird.

Ein weiterer Aspekt, der im Drama thematisiert wird, ist das Einmischen der Eltern in das Leben ihrer Kinder. Frau Marenzi fühlt sich verpflichtet, die Kinder über die Schwangerschaft aufzuklären und ihnen klar zu machen, dass sie noch beide zu jung sind, dass Clarissa noch



ihr Studium bewältigen muss und dass sie keine eigene Wohnung haben und bei den Eltern leben sollen. In der Öffentlichkeit und vor unbekanntem Menschen äußert sich Frau Marenzi positiv über die Schwangerschaft und begrüßt das Kind. Als sie Clarissa aber darauf anspricht, dass sie beim gestrigen Abendessen anders geredet hat, wechselt Frau Marenzi abrupt das Thema und fängt an, über Kleidung zu sprechen. Frau Fischer, die selbst nie Kinder hatte und die 4 Fehlgeburten hinter sich hatte, erklärt, dass dies nur die Eltern entscheiden können. Darunter meint sie die Eltern des nichtgeborenen Kindes und nicht die Großeltern, wie Frau Marenzi denkt. Während der ganzen Unterhaltung über die Schwangerschaft kommt eine Stotterin auf die Bühne und fängt an, die Leiche des Toten in Teile zu zerlegen und in ihren Sack zu stopfen. Keine von den Frauen bemerkt die Stotterin, weil sie damit beschäftigt sind, über die Schwangerschaft zu reden. Auch hier wird ein Merkmal des postdramatischen Theaters sichtbar, die Darstellung von Körpern, die von Schmerz und Verfallsprozessen geprägt sind (vgl. Lehmann 2008: 381). Hier will Streeruwitz auf das Ignorieren erschütternder Dinge, die um uns herum passieren, aufmerksam machen und die Tatsache betonen, dass wir diese nicht bemerken. Erstaunlicherweise spiegelt ein Drama aus dem Jahr 1992 genau die gegenwärtige Gesellschaft wider. Die Probleme, die im Drama angesprochen werden, sind heutzutage noch zu finden, was darauf hindeutet, dass sich in der Gesellschaft wenig geändert hat.

### **5.1.2 Die Figuren und die Sprache**

Die Hauptfiguren in dem Drama stellen die beiden Familien dar – die Familie Fischer und die Familie Marenzi. Da Fischer ein gewöhnlicher deutscher und auch österreichischer Nachname ist, stellt sich die Frage, warum sich Streeruwitz dazu entschieden hat, den Nachnamen eines ursprünglich lombardischen Uradelsgeschlechtes im Drama miteinzubeziehen. Eine mögliche Erklärung ist ein Verweis auf den Zweiten Weltkrieg, als Deutschland und Italien Verbündete waren. Ein weiterer Aspekt, der auf den Zweiten Weltkrieg deutet, sind die Punks, die absichtlich vor jedermanns Augen Menschen erstechen und sie auf die Gleise werfen. Die anderen Menschen (die Öffentlichkeit) nehmen alles wahr, sind aber passiv und drehen den Kopf weg. Als es darum ging zu überprüfen, ob der Verunglückte noch lebt, hieß es, dass das nur Schwierigkeiten mit sich bringt und dass man sich fernhalten soll. Genau das geschah auch mit der Öffentlichkeit während und nach dem Zweiten Weltkrieg, als offenbart wurde, was in den Konzentrationslagern vor sich ging. Die Frauen bilden eine Barrikade mit ihren Koffern, um sich vor den Punks und dem Geschehen abzugrenzen, denn sie werden, obwohl sie alles gesehen haben, keine Augenzeugen sein. Als die Frau Marenzi der Stotterin hilft, die Toten in Teile zu zerschneiden und in Tüten zu packen, kann das eine Anspielung darauf sein,

die Gräueltaten verstecken zu wollen. Gabriele D'Annunzio, der im Drama einen von drei Männern in Nadelstreifanzügen darstellt, war in Wirklichkeit ein italienischer Schriftsteller und Ideengeber für den italienischen Faschismus. Er annektierte die Adria-Stadt Fiume und brach deswegen das Waffenstillstandsabkommen, wo er als ein Führer regierte. In *Sloane Square* bietet er den Frauen seine Hilfe an: „Lassen Sie mich ihr Führer sein. Folgen Sie mir in andere Gefilde“ (Streeruwitz, Marlene 1992: 111).

Streeruwitz' Drama ist gekennzeichnet durch das Fehlen von Kommasetzungen und Fragezeichen und deren Austausch durch Punkte: „Frau Marenzi. Ruhig. Nehmen Sie alles in Ruhe. Ganz ruhig. Und essen Sie kein Fett“ (ebd. 1992: 95). Dies trägt dazu bei, dass man während des Lesens immer eine Pause einsetzt und das Geschehen dadurch verlängert wird. Ein weiterer Grund für den häufigen Einsatz von Punkten ist die Ähnlichkeit mit der Alltagssprache, die sich durch kürzere Pausen und Verlängerung kennzeichnet. Ein weiterer Aspekt, den postdramatische Theaterautoren nutzen, ist das Einsetzen von Fremdsprachen in ihren Werken. So verwendet Streeruwitz häufig Englisch in dem Drama und das, als sich die zwei Familien kennenlernen, als die Durchsage durch den Lautsprecher ertönt und als der Strandverkäufer mit ihnen redet. Dies erweist sich als ein Problem im Drama, denn die Figuren verstehen schlecht Englisch, obwohl explizit gesagt wird, dass sie es verstehen sollten, denn das wurde ordentlich gelernt. Streeruwitz kritisiert hier auch die Kompetenz des Menschen, wenn es um das Erlernen der Fremdsprachen geht, bei dem viele scheitern, obwohl sie mehrere Jahre eine Fremdsprache gelernt haben und dann unfähig sind, einfachen Anweisungen zu folgen. Die Verwendung von musikalischen Sequenzen kommt auch häufig vor. Als die Stotterin die Toten zerschneidet und die Frauen über die Schwangerschaft reden, kommen „Fetzen von Barockmusik. Pathetisch“ (Streeruwitz 1992: 103) vor und als D'Annunzio kommt, ertönt eine Saxophonmusik aus den 30-er Jahren. Dieser Einsatz von Musik gehört auch zu den Merkmalen des postdramatischen Theaters und wird deshalb verwendet, um die Verständlichkeit einzuschränken oder sie fast unmöglich zu machen. Ein weiterer, häufig vorkommender Aspekt im Drama ist der Schrei: „D'Annunzio beginnt in höchsten Tönen zu schreien, wild verstört“ (ebd.: 116). Durch einen Schrei wird die ganze Aufmerksamkeit des Lesers oder des Zuschauers im Theater auf diese Person gelenkt. Lehmann unterteilt die Stimmen-Ästhetik im postdramatischen Theater in drei Modelle der Anwendung: die Stimme beim Keuchen, Rhythmus, archaischem Laut und Schrei, die Solo-Sprechstimme und die elektronische Stimme (vgl. Lehmann 2008: 275).

### 5.1.3 Elemente des Medea-Mythos in *Sloane Square* und deren Funktion

Wie bereits im Kapitel 3.1 erwähnt gibt es gewisse Teile, die darauf hindeuten, ob es in einem Drama um eine Überarbeitung des Medea-Mythos` geht. Ein Merkmal ist die betrogene Frau. In *Sloane Square* stellt Frau Marenzi die betrogene Frau da, denn sie vermutet, dass ihr Mann sie mit ihrer Schwester betrogen hatte. Das wohl markanteste Merkmal des Mythos ist Medeas Racheakt und die Ermordung der Kinder. Frau Marenzi tötet niemanden, aber sie setzt sich dafür ein, dass Clarissa ihr ungeborenes Kind tötet und sie hilft auch der Stotterin, die Leichen zu zerkleinern. Nach Biesenbach und Schößler (vgl. 1998: 37f) werden in diesem Stück daher die Probleme der Mutterschaft angesprochen, „vor allem aus der Perspektive verlorener Zeit und brüchiger Identität“. Der gewalttätige Mythos wird zur Folie, vor der den Gewalttätigkeiten des verbindlichen Mutterdiskurses oder des intimen Beziehungsmusters der Ehe nachgespürt werden kann (vgl. ebd.). Darüber hinaus sieht Agnieszka Jezierska (vgl. 2012) in diesem Werk die Destruktion der Mutterrolle als der ultimativen Vorstellung von Weiblichkeit und des westlichen Mythos der guten Mutter.

Eine andere mögliche Interpretation wäre die politische Lage Deutschlands und Italiens um den Zweiten Weltkrieg, wo Deutschland als Medea von ihrem Verbündeten (Italien) betrogen wurde, denn Italien bekam das Angebot von den Alliierten, dass sie im Gegenzug für das Tauschen der Seiten im Krieg, die adriatische Küste bekommt. Auf diese Weise kann Streeruwitz` Stück als ein politisches Stück betrachtet werden.

### 5.2 Roland Schimmelpfennig: *Die Frau von früher*

Der Göttinger Roland Schimmelpfennig studierte Regie in München und arbeitete anschließend als freier Journalist und Autor und nach seinem Studium als Regieassistent an den Münchener Kammerspielen<sup>2</sup>. In einem Interview für *Theater heute* gab er zu, dass er, während er an einem Stück arbeitet, schon die Idee für ein neues hat. Dieses Vorgehen erkennt man auch in seinen Stücken. Wenn ein Thema in einem Stück nur flüchtig behandelt wurde, dann kommt es meist in einem neuen Stück als grundlegendes Thema vor und rückt in den Mittelpunkt. Ein weiteres Merkmal seiner Werke sind intertextuelle Verweise auf Euripides, Beckett, Shakespeare, die Romantiker, Ovid oder Homer<sup>3</sup>. Seine Werke sind aber

---

<sup>2</sup> vgl. <https://www-munzinger-de.ezproxy.uni-giessen.de/search/document?id=00000023619&type=text/html&template=/publikationen/personen/document.js> p&preview=0, abgerufen am 17.08.2019

<sup>3</sup> vgl. <https://www-munzinger-de.ezproxy.uni-giessen.de/search/katalog/klg?portalid=50919&id=16000000752>, abgerufen am 17.08.2019

nicht als Übernahme oder Nachahmung anderer Autoren zu verstehen, denn er macht diese Stücke eigenartig und baut seine eigene individualisierte Einstellung hinein.

Bekannte Werke Schimmelpfennigs sind: *Der goldene Drache*, *Push up 1-3*, *Vor langer Zeit im Mai*, *Die ewige Maria*, *Angebot und Nachfrage*, *Die arabische Nacht*, *Vorher/Nachher*, *Cantor minor* und weitere. Das Stück *Die Frau von früher* hat eine besondere Bedeutung für den Autor, denn er gab dem Sammelband für seine ersten 15 Stücke diesen Namen.

### **5.2.1 Die Handlung von Schimmelpfennigs *Die Frau von früher***

In dem Stück geht es um den Familienvater Frank, der mit seiner Familie am Packen ist, denn sie ziehen am nächsten Tag weit weg. Während sein Sohn Andi mit seiner Freundin Tina draußen ist und während seine Frau duscht, klingelt es an der Tür. An der Tür ist Romy Vogtländer, mit der Frank vor 24 Jahren zusammen war. Da er ihr damals schon seine ewige Liebe geschworen hat, kommt sie jetzt, um sich das zu holen, was ihr zusteht. Wie grotesk es auch klingen mag, wird die Situation zu einem Problem als Romy merkt, dass Frank sie nicht liebt und nicht mit ihr gehen möchte. Sie schmiedet einen Racheplan, der dem der Medea ähnelt – seinen Sohn, seine Frau und ihn zu töten.

Es besteht ein Unterschied im Hinblick auf die Darstellung der rachesüchtigen Frau zwischen Euripides *Medea* und Schimmelpfennigs Stück. Bei Euripides ist es eine Frau, die göttlicher Abstammung ist und die ihren Vater und ihr Land für einen Mann verlassen hat, der sie wiederum für die Tochter eines Königs hintergangen hatte, was auch den politischen bzw. gesellschaftlichen Gelegenheiten passte. Schimmelpfennig spielt dabei aber mit der Ernsthaftigkeit des antiken Dramas und stellt Medea als eine Frau da, die als naive 16-jährige den Worten eines Mannes verfällt und ihr Leben lang an eine Liebe glaubt und nach 24 Jahren kommt, um auf diesen Mann, der bereits verheiratet und ein Kind hat, Anspruch zu erheben. Genau hier erkennt man, dass es sich um ein Werk von Roland Schimmelpfennig handelt, denn er wird von vielen als ein Romantiker unter den Dramenautoren bezeichnet<sup>4</sup>.

Er spielt im Drama auch mit der Rolle der Familie, in der sich die Ehepartner verstehen sollen, um eine stabile Umgebung für das Kind schaffen zu können. In *Der Frau von früher* sieht man deutlich, dass Frank und Claudia auch schon vor Romys Erscheinung Eheprobleme hatten, indem er schreibt: „Zwei Tage vorher. Die Wohnung ist bereits in Auflösung“ (Schimmelpfennig 2015: 662). Von dem Sohn nehmen die Eltern auch keine Notiz bis er

---

<sup>4</sup> vgl. <https://www-munzinger-de.ezproxy.uni-giessen.de/search/katalog/klg?portalid=50919&id=16000000752>, abgerufen am 01.09.2019

etwas Unerwartetes macht, wie das Bekritzeln der Wände im Flur, wo er sein Zeichen schreibt, was der Vater dann kritisiert. Durch die Antwort des Sohnes auf die Kritik, wird hervorgehoben, dass die Ehe der Eltern schon ruiniert ist und dass nach dem Auszug eine neue Epoche beginnt: „Die Wände sind schon ruiniert [...] Übermorgen kommt die Malerfirma, die hier nach neunzehn Jahren alles komplett streicht“ (ebd.). Der Vater versucht mit Dispersionsfarbe das Zeichen zu überstreichen, was ihm nicht gelingt, denn dieses Zeichen scheint immer wieder durch, was dafür stehen könnte, dass der Vater vergeblich versucht, die Fehler, die er während der Erziehung seines Sohnes begangen hat, auszulöschen.

Schimmelpfennig kritisiert auch die Banalität der Auseinandersetzungen zwischen Ehepartnern, denn sie streiten sich um das Packen der Umzugskartons und deren Gewicht. Romy Vogtländer ist in diesem Fall nur der Punkt, der das Fass zum Überlaufen bringt. Durch ihr Eintreten in die Wohnung wird die Wohnungstür, die in diesem Fall die Ehe darstellt, kaputt, kann nicht mehr repariert werden und geht immer wieder auf.

Im Drama gibt es eine parallele Geschichte mit der von Frank und Romy – die Geschichte von Andi und Tina. Andi schwört Tina die ewige Liebe, genauso wie es Frank zu Romy getan hatte. Romy sieht ihn als einen jungen Frank, küsst ihn und verbringt die Nacht mit ihm. Als sie ihn über seine Freundin ausfragt und er ihr gesteht, dass er sie niemals mehr wiedersehen würde, nimmt sie eine Plastiktüte, die Andis Mutter 19 Jahre lang aufgehoben hat, und erstickt ihn damit. Da sie von Frank abgewiesen wird, hinterlässt sie seiner Frau ein Geschenk und als die Frau in die Tüte greift, fängt ihr Körper Feuer und verbrennt. Im Gegensatz zu Euripides Drama, wo der Tod der Kinder und Kreusa nur durch Schreie und Nacherzählen dargestellt wird, ist der Leser bei *Der Frau von früher* mitten im Geschehen drin. Es wird genau beschrieben, wie sie Andi erstickt und von Claudias Tod erfährt der Leser durch die Augen von Tina. Sie befindet sich im Garten der Wohnung und schaut in das Schlafzimmer der Eltern, wo sie sieht wie Claudia verbrennt und wie Frank in das Zimmer kommt. Genau das ist ein Merkmal des postdramatischen Theaters, wo die Autoren „provokante Bezüge zu Tod und Grausamkeit“ (Kotte, Andreas 2005: 112) schaffen, um den Leser zu schockieren.

## **5.2.2 Die Sprache und die Zeit in Schimmelpfennigs Stück**

Bei der *Frau von früher* stehen die Zeit und die Zeitsprünge im Mittelpunkt, während die Sprache einer Alltagssprache gleicht. In der ersten Szene kommt Franks Frau aus der Dusche und fragt ihn, wer da war und mit wem er da geredet hat. Die zweite Szene spielt zehn Minuten früher, in der sich Frank mit Romy unterhält und in der der Leser erfährt, dass doch noch jemand in der Wohnung war. Der Autor spielt mit Zeitsprüngen in die

Vergangenheit und in die Gegenwart. Dieses Zurück- und Vorspulen wird mehrmals im Stück verwendet, was dem Leser das Gefühl gibt, als ob er sich die Geschichte über ein Tonbandgerät anhören würde. Der Leser möchte immer schnell und sofort wissen, wie es in der Geschichte weitergeht und die Zeitsprünge verhindern das. Peter Kümmel (2019: o. S.) deutet darauf hin, dass es Schimmelpfennigs Vorhaben war, diese Permanenz zu beseitigen, denn „bei ihm ist der Mensch ein Gefangener seiner Zeit, die Marionette des Moments“<sup>5</sup>. Eine Szene wird zwei Mal dargestellt und beim zweiten Mal fängt sie ein bisschen früher an und dauert auch länger. Es scheint fast so, als ob Schimmelpfennigs Vorhaben war, den Leser auf die Folter zu spannen.

### **5.2.3. Die Funktion des Medea-Mythos in Schimmelpfennigs *Die Frau von früher***

Schimmelpfennig hinterfragt zeitgenössische Vorstellungen von romantischer Liebe, Ehe und Ehrenwort bzw. Versprechen, was man am Beispiel von verschiedenen dargestellten Beziehungen in seinem Werk *Die Frau von Früher* sehen kann. Romy und Frank sind ein Beispiel dafür, wie die Liebe vor 24 Jahren ausgesehen hat – man konnte damals dem Partner vertrauen und das Wort war Gesetz, denn die beiden haben sich die Liebe geschworen. In der Beziehung von Frank und Claudia treffen Ehrlichkeit zwischen Ehepartnern einerseits und Probleme in der Kommunikation andererseits aufeinander, denn Frank hat Claudia nichts von Romy erzählt. Andis und Tinas Beziehung ist nach Tina eine junge und naive Liebe und nach Andi eine oberflächliche Affäre, die er problemlos beenden kann, denn er ist in seinen Gedanken mehr in dem neuen Ort, in den die Familie umzieht, als mit Tina. Andi und Romy haben Geschlechtsverkehr aus Rache – Andi macht seinem Vater Vorwürfe und Romy möchte Frank und Claudia auf verschiedenen Ebenen verletzen, sie verschmutzt das Ergebnis ihrer Liebe.

Schimmelpfennig stellt auch die moderne Familie und Erziehung infrage, denn die Eltern behandeln ihren Sohn wie ein Kind und das einzige, was er mit sich in die neue Stadt mitbringt, sind seine Spielzeugautos, obwohl er schon ein Teenager ist. Ein weiterer Kritikpunkt ist auch die Vater-Sohn Beziehung bzw. der Mangel an Erziehung. Andi wird als ein rebellischer junger Mann dargestellt, der in der alten Wohnung Zeichen auf die Wände zeichnet und nicht damit aufhört, obwohl der Vater ihm sagt, dass er damit aufhören soll. Außerdem wirft er auf der Straße mit Steinen auf Romy, trifft sie und verletzt sie am Kopf. Es

---

<sup>5</sup> vgl. [https://www.zeit.de/2004/39/Frau\\_v\\_fr\\_9fher/komplettansicht](https://www.zeit.de/2004/39/Frau_v_fr_9fher/komplettansicht), abgerufen am 01.09.2019

scheint so, als ob Andi von seiner Familie nicht wirklich wahrgenommen wird und er versucht, die Aufmerksamkeit der Eltern auf sich zu lenken – er bringt seine vollgepackten Kisten aus seinem Zimmer und stellt sie ab, aber die Eltern bemerken ihn nicht, sondern packen weiter, worauf er anfängt, die Wände zu beschmieren.

Ein weiterer Kritikpunkt ist das Männerverhalten gegenüber Frauen in dem Drama. Andi nimmt Tina und ihren Schmerz um ihre Trennung nicht wahr, sondern schläft mit Romy, obwohl Tina die ganze Nacht auf ihn wartet. Frank schwört Romy die ewige Liebe und verlässt sie dann und heiratet eine andere Frau, die er nicht respektiert, obwohl er ein Kind mit ihr hat. Er empfindet seine Frau als alt, verbraucht und hässlich und betrügt sie sogar, indem er Romy küsst und sogar darüber nachdenkt, mit Romy wegzugehen.

### **5.3 Dea Loher: *Manhattan Medea***

Dea Loher ist eine gegenwärtige deutsche Dramenautorin, die zuerst Germanistik und Philosophie in München, anschließend Szenisches Schreiben in Berlin studiert hat, wo ihre Lehrer Heiner Müller und Yaak Kaarsunke waren (vgl. Freudenstein-Arnold 2016: 62). Nach Freudenstein-Arnold sind ihre Werke dem aufklärerisch-kritischem Theater zuzuordnen, „da ihre Stücke Machtstrukturen in der Gesellschaft und Abhängigkeitsverhältnisse in sozialen Beziehungen aufdecken“ (ebd.). Ihr Schaffen wurde von Berthold Brecht geprägt, indem sie formal Elemente des epischen Theaters verwendet und informal die Welt als etwas Wandelbares darstellt (vgl. ebd.). Ein weitgehendes Thema ihrer Werke ist Gewalt, Mord und Selbstmord und eine Besonderheit ihrer Werke ist, dass sie, obwohl sie kein Happy End aufweisen (vgl. ebd.: 64), keine Tragödien sind<sup>6</sup>.

Der Durchbruch gelang ihr schon mit ihrem ersten Theaterstück *Olgas Raum* (1990), für den sie den Dramatikpreis der Hamburger Volksbühne bekam. Mit dem Inzest-Drama *Tätowierung* (1992), bei dem Kindermisbrauch in der Familie im Mittelpunkt steht, wurde sie einem breiteren Publikum vorgestellt und genau dieses Werk wurde in zahlreiche andere Sprachen übersetzt (vgl. Haas 2007: 269). Nicht nur dieses Stück, sondern auch weitere Stücke werden vor allem in Ostmitteleuropa, Frankreich, Sao Paolo und Chile übersetzt, gelesen und vorgetragen, aber auch auf größeren deutschen Bühnen wie dem Schauspiel Frankfurt oder den Kammerspielen in München, gespielt (vgl. ebd.). Ihre weiteren bekannten Stücke sind *Leviathan* (1993), *Blaubart – Hoffnung der Frauen* (1997), *Klaras Verhältnisse*

---

<sup>6</sup> vgl. <https://www.munzinger.de/search/katalog/klg?portalid=50919&id=16000000730>, abgerufen am 22.06.2019

(1999), *Der dritte Sektor* (2001), *Unschuld* (2003), und *Das letzte Feuer* (2008), das den Titel für das beste deutschsprachige Stück des Jahres bekam<sup>7</sup>. Für sie stellt das Theater eine moralische Anstalt dar und bei allen ihren Stücken steht die Behandlung universell-existenzieller Fragen im Mittelpunkt (vgl. Freudenstein-Arnold 2016: 65). Einige ihrer Werke neigen zu einer politischen Kritik und bilden zusammen mit einer Schreibweise, die sich an die Realität bezieht, das Zentrum ihrer Dramatik (vgl. Haas 2007: 272). Diese Vorgehensweise lässt sich besonders in *Olgas Raum* (1990) und *Leviathan* (1993) feststellen, da sich das erste Werk mit dem Mord an einer Kommunistin durch die Nationalsozialisten und das zweite mit den Anfängen der RAF befasst.

*Manhattan Medea* ist ein Drama aus dem Jahr 1999, das sich mit dem antiken Medea-Mythos befasst und diesen Stoff in das gegenwärtige New York versetzt. Auf der einen Seite benutzt Loher den klassischen Medea-Stoff als Grundlage, um daraus ein zeitgenössisches Sittendrama zu erstellen (vgl. Požarek 2014: 107) und auf der anderen Seite steht im Mittelpunkt des Dramas nicht die Bearbeitung des antiken Stoffes, sondern die Erschaffung einer neuen Kunst (vgl. Haas 2007: 290). Die Erschaffung einer neuen Kunst ist auch der Grund, weswegen Loher den Mythos im Mittelpunkt ihres Werkes stellt, denn eine der Funktionen des Mythos` ist der Versuch, eine neue Kultur zu bilden (vgl. Barthes 2010).

Die Hauptprotagonistin Medea lebt getrennt von ihrem Mann Jason und dem gemeinsamen Sohn in New York, wo sie am Rand der Existenz lebt. Sie sind als illegale Emigranten vor Jahren in die USA eingereist und haben keine Aufenthaltsgenehmigung oder andere nötige Dokumente. Deswegen versuchen sie ihren Lebensunterhalt durch Diebstahl, Dealen und sogar Prostitution zu verdienen. Sie leben in den gefährlichsten Vierteln von New York, in schäbigen und heruntergekommenen Hotels.

Das Drama beginnt damit, dass Medea vor dem Haus von Mr. Sawyer, Jasons neuem Schwiegervater, steht und das Haus seit einigen Tagen betrachtet. Sie ist auf Jasons Einladung gekommen, weil er sich mit der Tochter von Mr. Sawyer verheiraten möchte und deswegen mit Medea schlussmachen will. Sie möchte sich wiederum mit diesem Ende nicht abfinden und versucht ihn davon abzuhalten. Als er die Hochzeit nicht aufgeben möchte, rächt sich Medea damit, dass sie ihren eigenen Sohn und Jasons zukünftige Braut Claire umbringt.

---

<sup>7</sup> vgl.

<https://www.munzinger.de/search/document?id=00000022840&type=text/html&template=/publikationen/personen/document.jsp&preview=0>, abgerufen am 22.06.2019



### 5.3.1 Die Handlung von Lohers *Manhattan Medea*

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit dem Vergleich von Euripides *Medea* mit Dea Lohers *Manhattan Medea*. Zuerst wird die Handlung beider Dramen aufgegriffen. Es wird näher darauf eingegangen, wie das neue Drama im Gegensatz zum antiken Drama konzipiert wurde. Ferner werden die Figuren und die Sprache der Dramen analysiert und der Raum und die Zeit erläutert. Zum Schluss dieses Unterkapitels wird versucht, die verschiedenen Funktionen des Medea-Stoffes bei Loher zu identifizieren.

Aristoteles teilt die Handlung des Dramas nach den Auftritten des Chores ein: er gliedert es in stasima, die Chorlieder, und Episodia, die Dialog- und Handlungspartien, die zwischen den Chorliedern auftauchen und deswegen waren die Dramen fünfteilig (vgl. Schöblier 2017: 52). Michael Hofmann deutet darauf hin, dass das antike Drama keine Einteilung in Akte kennt und das erst Menander und Seneca ihre Stücke nach Aristoteles' Prinzip in fünf Akte eingeteilt haben (vgl. Hofmann 2013: 22). Das Drama im alten Griechenland hatte folgende Bestandteile: „Prolog, Epeisodion, Exodus und Chorteil, also die Wechselwirkung zwischen Chorteilen und Schauspieler-Auftritten“ (ebd.). Genau dieses Prinzip kann man bei Euripides Drama *Medea* betrachten. Das Drama ist in fünf Episodien aufgeteilt und hat am Anfang einen Prolog und zusätzlich noch einen Exodus am Ende und dazwischen findet sich das Einschreiten des Chores, der die Handlung nur begleitet und nicht direkt einschreitet. Im Gegensatz dazu, hält sich Dea Lohers Drama *Manhattan Medea* nicht an dieses Prinzip fest. Das Drama ist nicht in fünf, sondern in zehn Teile eingeteilt. Zwischen diesen zehn Teilen tritt der Chor nicht auf, weil es einen Chor überhaupt nicht gibt, sondern verschiedene Gestalten übernehmen die Rolle des Chors (beispielsweise Medea selbst und Deaf Daisy).

Ein Drama ist in weitere kleinere Einheiten, Szenen, gegliedert, die dem Drama eine zusätzliche Möglichkeit geben, eine Binnenstruktur zu haben. Eine Szene ist meist durch den Auf- bzw. Abtritt der Figuren gekennzeichnet oder mit der Veränderung des Schauplatzes wie das bei Shakespeare der Fall ist (vgl. Schöblier 2017: 54). Ein schneller Szenenwechsel ermöglicht dem Drama einen schnelleren Rhythmus und je mehr Szenenwechsel ein Drama aufweist, desto mehr hat es eine offene Form (vgl. ebd.). Bei Euripides kommt es in jeder Episodia mindestens zum einen Szenenwechsel, denn in jeder neuen Episodia kommen neue Figuren auf die Bühne bzw. es kommt zu einem Wechsel der Figuren. Im Prolog von Euripides' *Medea* unterhalten sich die Amme und der Bote und Medea gesellt sich zu ihnen zu, was schon den ersten Szenenwechsel auslöst. In jeder weiteren Episodia tritt eine Figur ab und eine andere Figur kommt auf die Bühne: in der ersten Episodia ist das Kreon, in der

zweiten Jason, in der dritten Aigeus, in der vierten kommt wieder Jason auf die Bühne, in der fünften kommen der Bote und der Erzieher und im Exodus kommt wieder Jason. Nur eine Figur bleibt durchgehend auf der Bühne und das ist Medea, was für das antike Drama üblich war.

Einen ähnlichen Szenenwechsel weist auch *Manhattan Medea* auf. Im ersten Teil sind Medea und Velazquez auf der Bühne und dann kommt der erste Szenenwechsel, denn Jason kommt auf die Bühne. Nach Jasons Auftritt kommt Deaf Daisy auf die Bühne und nach ihr Mr. Sawyer. Im sechsten Teil ist Medea alleine doch dann kommt wieder Deaf Daisy und danach hält Medea einen Monolog. Im neunten Teil ist Velazquez wieder aufgetreten und im zehnten Teil ist Medea wieder alleine auf der Bühne. Birgit Haas weist darauf hin, dass bei so einer ebenmäßigen Szenenfolge das menschliche Subjekt in den Mittelpunkt gerückt wird und dabei überwindet Loher die Struktur des postdramatischen Theaters (vgl. Haas 2007: 284). Beide Dramen weisen eine Gemeinsamkeit auf – es gibt keine bzw. eine geringe Ortsveränderung. Bei Euripides verlief die komplette Handlung in Medeas Haus in Korinth und bei *Manhattan Medea* in einem reichen Haus auf der 5th Avenue, wo die Großstadt New York zur Ikone des Kapitalismus wird (vgl. Požarek 2014: 108).

Die Vorgeschichte eines Dramas erfährt man meist durch den Prolog, der am Anfang des Dramas eingesetzt wird. Ein Prolog hat auch mehrere Funktionen: auf der einen Seite vermittelt er den Inhalt, die Vorgeschichte des Dramas und auf der anderen Seite bietet er die Möglichkeit, eine Kritik gegenüber den Gegnern zu äußern oder dem Publikum zu danken (vgl. Schößler 2017: 55). Euripides verwendet den Prolog am Anfang seiner Tragödie, um den Leser mit der Vorgeschichte bekannt zu machen. Die Amme beklagt sich über den schlechten psychischen Zustand von Medea und wie es dazu kam. So wird der Leser in die Geschichte miteingebunden und für ihn ist es dann leichter, der darauffolgenden Geschichte zu folgen. Im Gegensatz dazu bleibt bei Lohers *Manhattan Medea* der Prolog aus, weil das Publikum die Geschichte um den Medea-Mythos schon kennt und weiß, was am Ende passieren wird.

Wenn es um die Organisation der Handlung geht, unterscheidet man in einem Drama zwischen der geschlossenen und offenen Form. Bei der geschlossenen Form verläuft die Handlung chronologisch und Ereignisse, die später stattgefunden haben, können als eine Art Rückblende eingeführt werden (vgl. ebd.: 60). Im Gegensatz dazu, weist das offene Drama keine kausal-kontinuierliche Handlung auf. Euripides *Medea* sowie Lohers *Manhattan Medea* weisen beide eine geschlossene Form der Handlung auf. Sebastian Wogenstein deutet darauf

hin, dass sich *Manhattan Medea* wie kein anderes gegenwärtiges Stück an die klassizistischen drei Einheiten des Ortes, der Zeit und des Geschehens hält (vgl. Wogenstein 2007: 303). Bei *Manhattan Medea* treten öfters Rückblenden auf, die den Leser über die früheren Ereignisse im Drama aufklären.

### 5.3.2 Die Figuren und die Sprache in Lohers Werk

Požarek Marcela deutet darauf hin, dass Loher in ihrem Werk „das Figurenarsenal [...] reduziert und in moderner Weise karikiert“ (2014: 109). Das kann man schon am Anfang des Dramas verfolgen. Euripides hat neun bzw. zehn Personen am Anfang angegeben, wenn man die beiden Kinder als zwei Personen rechnet: Amme, Kreon, die Kinder der Medea, Erzieher, Jason, Chor, Aigeus, Medea und der Bote. Im Gegensatz dazu hat Loher am Anfang nur sechs Personen angegeben: Medea, Jason, Sweatshop-Boss, Velazquez, Deaf Daisy und ein Junge<sup>8</sup>. Die Figuren, die Loher reduziert hat, sind der Chor, Aigeus, die Amme und ihre Medea hat nur ein Kind<sup>9</sup>. Da Loher versucht hat, ihre Medea der gegenwärtigen Frau näher zu bringen, gab sie ihr nur ein Kind, denn es kommt öfter vor, dass die Frau nur ein Kind hat, weil sie sich z. B. der Karriere widmet und erst wenn sie älter wird, Kinder gebärt. Den Chor braucht Lohers Medea auch nicht, denn der Leser weiß schon, was im Verlauf der Geschichte passieren wird und Medea übernimmt stellenweise die Rolle des Chors. Loher hat Aigeus und die Amme ausgelassen, weil sie auch in Euripides Drama nur Begleitpersonen waren und nicht wichtig für den Verlauf der Handlung.

Wegen der Figuren in Euripides *Medea* werden Lohers Jason und Medea in einer gewissen Weise vorverurteilt, denn sie deuten auf „Handlungen und Geschehen, zu denen sie unweigerlich in Beziehung gesetzt werden“ (Wogenstein 2007: 303) hin. Der grundlegende Unterschied zu Euripides Figuren liegt in dem familiären Hintergrund der Hauptfiguren Medea und Jason. Bei Euripides entstammen sie beide aus herrschaftlichen Adelshäusern – Medea ist die Tochter von Aietes, dem Herrscher von Kolchis, und die Enkelin des Sonnengottes Helios und Jason der Sohn von Aison, der wiederum der Herrscher von Iolkos ist. Im Gegensatz dazu sind Lohers Jason und Medea Emigranten ohne einen herrschaftlichen Bezug und Chance auf Aufstieg. Diese Figuren sind genau das, was Loher in einem Drama

---

<sup>8</sup> Claire, Jasons neue Braut in Lohers Version, erscheint am Ende des Stücks als ein Körper in Flammen.

<sup>9</sup> Claire (bzw. Glauke oder Krasue) hat Loher zu einem Bild in Flammen reduziert, das aber nichtsdestoweniger eine Auswirkung auf das Publikum hat, weil sie anscheinend lebendig verbrannt war. Ironischerweise geschieht dies durch das mit Säure übergossene Kleid, das aus dem Geschäft ihres eigenen Vaters kommt.

bevorzugt –„sie sympathisiert Außenseiter, die Widerstand leisten“ (Freudenstein-Arnold 2016: 62), weil es dem heutigen Leser leichter fällt, dadurch die eigene Welt zu erkennen.

Im Laufe von Lohers Drama erfährt der Leser, dass Jason zusammen mit seiner Mutter aus einem Kriegsgebiet geflohen ist und dass die beiden Richtung Süden gegangen sind. Jason trug seine Mutter auf dem Rücken und als sie einen Fluss überqueren mussten, entschied sich seine Mutter dafür, dass ihre Reise hier zu Ende ist. Sie hat sich im Fluss ertränkt, wobei ihr Jason geholfen hat. Dies erfährt man schon am Anfang des Dramas und im Gegensatz zur Euripides *Medea* wird hier Jason als Muttermörder dargestellt und dieser Mord bildet mit dem Mord an Medeas Bruder auf dem Schiff und Medeas Kindermord am Ende des Dramas eine Klammer des vorgestellten Geschehens (vgl. Wogenstein 2007: 300). Das Ergebnis dieser Morde ist nach Wogenstein „eine gesteigerte Subjektivität, eine Bewusstwerdung des isolierten Selbst und zugleich eine Selbstdissoziation und Entfremdung“ (ebd. 300-301). Die Selbstisolierung sieht man an Jasons Worten, als er über die Ermordung seiner Mutter spricht, er war sich selbst früher immer am nächsten und jetzt nach dem Mord ist ihm keiner mehr fremder. Medea wird dagegen nach dem Mord an ihrem Sohn eine lebende Tote sein. Jason und Medea kommen als illegale Flüchtlinge in die USA, wo sie sich als Fremde und ohne Dokumente, in die von den Normen her akzeptable Gesellschaft nicht integrieren können. Loher entscheidet sich bewusst dafür, in ihrem Werk Menschen darzustellen, die die Leser als reale Personen aus ihrer Umgebung erkennen können z. B. Flüchtlinge, die aus einem Kriegsgebiet in eine bessere Zukunft fliehen möchten. Sie will die Figuren der heutigen, modernen Zeit anpassen.

Lohers Velazquez ist ein Türsteher, der noch dazu ein Maler ist, der aber nur Kopien bzw. Nachahmungen von dem spanischen Hofmaler Diego Velazquez erzeugt. Nach Požarek ist dies ein Verweis auf eine „Repräsentation von Macht, Hierarchie, Geschichte und herrschaftliche Insignien und selbstverständlich auch auf die Haltung des Künstlers zur Moral“ (2014: 110). In der neunten Szene haben wir auch den Fall, dass Velazquez' Bild, das er für Medea gemalt hat, in Flammen aufgeht und daraus ein noch größeres Kunstwerk entsteht, ein Picasso (vgl. ebd.). Das Bild, das Velazquez gemalt hat, ist das Bild *Der Infant Phillip Prosper* von Diego Velazquez und als es in Flammen aufgeht, entsteht daraus *Las Meninas* von Pablo Picasso. Dieses Bild stellt einen Maler mit einer scheinbar leeren Leinwand dar, der jemanden anblickt, vielleicht die bemalte Person. Im Hintergrund des Bildes steht ein schwarzgekleideter Mann in der Türschwelle, die hell erleuchtet ist. Die Person in der Türschwelle wurde als Jose Nieto identifiziert, der der offizielle Öffner des

Vorhangs auf dem Hofe Philipps IV. war (vgl. Wogenstein 2007: 304). Es ist interessant zu bemerken, dass vor Picasso Velazquez auch dasselbe Bild *Las Meninas* gemalt hat. Man könnte daher sagen, dass Picasso Velazquez nachgeahmt hat und dass daraus ein noch bekannteres Kunstwerk entstanden ist. Demnach ist nicht Originalität das Mittel, um ein Kunstwerk zu überragen, sondern Genauigkeit in der Nachahmung (vgl. Požarek 2014: 110). Loher will damit beweisen, dass sie selbst durch die Veränderung des antiken Stoffes ein noch größeres Kunstwerk erschaffen kann. Dieses Kunstwerk hat gewisse Ähnlichkeiten mit dem Original, aber durch diese Überarbeitung kann es als ein selbstständiges Kunstwerk angesehen werden. Dementsprechend kann man in Dea Lohers Werk *Manhattan Medea* Elemente des originellen Mythos' finden, aber sie wurden auf eine andere Art und Weise überarbeitet, damit sie eine Aktualisierung haben.

Lohers Sweatshop-Boss bzw. Mr. Sawyer ist ein Equivalent zu Euripides Kreon. Über Kreon erfährt man nicht viel in Euripides Drama, nur dass er seine Tochter vor Medea schützen möchte und sie deshalb aus Korinth verbannt. Aus dem Dialog mit Medea lässt sich schließen, dass er ein entschlossener und selbstbewusster Herrscher ist, der dennoch eine sanfte Seite hat, weil er auf Medeas Bitte eingeht und ihr noch einen Tag Aufschub gewährt. Bei dem Sweatshop-Boss, der in Lohers Werk die Rolle von Kreon übernimmt, sieht es anders aus. Velazquez nennt ihn: „Für uns ist er Mr Sawyer, Mr Sawyer Sir“ (Loher 2010: 10). Da er aber dem kriminellen Milieu gehört und keine ehrenhafte Arbeit ausübt, sondern ein Ausbeuter ist, ironisiert Loher damit diese Person. Das ist auch eine Kritik an die kapitalistische Gesellschaft New Yorks, wo es nur darum geht, mehr Geld zu verdienen und die Folge eines solchen Verhaltens ist, dass man dann die Menschlichkeit in sich verliert. Er fing an, in der Textilindustrie zu arbeiten und Kleider unter schlimmen Bedingungen für die Arbeiter zu produzieren. Sein Aufstieg entspricht den Gelegenheiten der modernen Gesellschaft, wo oft Korruption und Verbrechen herrschen. Genau wie Kreon möchte er auch, dass Medea die Stadt verlässt, weil er sie für gefährlich hält, da er von einem Matrosen seiner Frachter von drei blinden Passagieren erfahren hat, die auf das Schiff eingestiegen sind und nur zwei sind angekommen. Der eine Passagier, der nicht nach Amerika kam, war Medeas Bruder, den sie auf der Fahrt getötet hat.

Im Gegensatz zu Euripides Medea bittet diese Medea nicht um einen Tag Aufschub, sondern um die Gelegenheit, ihr Kind ein letztes Mal zu sehen, was ihr ermöglicht wird. Sogar der Kosenamen von Mr. Sawyer deutet darauf, was für ein Mensch dieser Mann war. Sweatshop-Boss steht für einen Herrscher oder einen Chef, der sein Geld mit dem Schweiß anderer

Menschen verdient, was wiederum eine Anspielung auf die Arbeitsverhältnisse dieser Menschen andeutet, die schufteten, und die Zustände, in denen die Kleidung produziert wird, den sie enthält giftige Stoffe.

Der Bote wird in Lohers Drama als ein tauber Transvestit Deaf Daisy dargestellt. Er hat sein Gehör verloren, als sein Vater der Mutter das Gehirn aus dem Schädel geschossen hat. Deaf Daisy beschreibt die Eltern durch ihre Kleidung. Demnach ist sein Vater eine rostbraune Jacke und seine Mutter mauvefarbener, geblümter Wickelrock. Im Drama ist Deaf Daisy für die Anschaffung des roten, vergifteten Kleides für Claire verantwortlich. Obwohl das Kleid als Hochzeitskleid gedacht war, ist es nicht weiß, wie es üblich ist, um die Unschuld zu signalisieren, sondern rot wie das Blut.

Claire ist eine schöne, atlentierte junge Frau, die Violine auf Juilliard studiert hat. Sie ist die jüngste von vier Töchtern und die einzige, die noch unverheiratet ist. Ihr Vater, Mr Sawyer, der in der High Society von Manhattan die Oberhand hat, steht als ein Repräsentant für den Kapitalismus und demnach ist auch Claire eine Vertreterin dieses kapitalistischen Systems (Haas 2007: 288).

Im Gegensatz zu den Frauen in dem Drama, die als Unschuld (z. B. Claire) und Jasons Mutter, die als ein Inbegriff mütterlicher Selbsthingabe betrachtet werden können, werden die Männer als skrupellos und gewalttätig dargestellt, um ihre Macht auszuüben (vgl. Wogenstein 2007: 310). Ein Beispiel dafür ist Medeas Bruder, der die schwangere Medea mit einem Rohr verprügeln wollte, damit diese ihr Kind abtreibt oder Jason, der seiner Mutter zum Selbstmord verholfen hat.

Hofmann beschreibt die dramatische Rede im Allgemeinen als eine Rede, die arm an Adjektiven ist, weil sie eine mündliche Rede ist und somit elliptisch und theoretisch störanfällig (vgl. ebd.: 36). Dramatische Werke verfügen auch über den Monolog als Ausdrucksform. Er gibt dem Zuschauer bzw. Leser einen Einblick in die Innenwelt der Figuren. Sowohl Loher als auch Euripides bedienen sich dieser Ausdrucksform. Loher hat sogar eine ganze Szene (dritte Szene) als ein Monolog dargestellt, in dem Medea darüber nachdenkt, dass ihr einziges Gesetz im Leben Jason war und ihm zu folgen, aber jetzt ist es zu spät und sie nimmt das Gesetz in ihre eigene Hand<sup>10</sup>. Eine Besonderheit von Lohers Sprache in *Manhattan Medea* ist die Verwendung von Anglizismen und derben Ausdrücken wie z. B. : *abgefuckten Park Avenue Chicks* (vgl. Loher 2010: 13), *smart* (vgl. ebd.: 13), *Ma'm* (vgl.

<sup>10</sup>In diesem Teil übernimmt Medea die Rolle des Chors und erklärt ihr Verhalten.

ebd.: 10), *I can play this game too, you can call me Jason* (vgl. ebd.: 20), *drag queens* (vgl. ebd.: 35), *Schwanz* (vgl. ebd.: 47), *clever* (vgl. ebd.: 13) und *mushrooms* (vgl. ebd.: 25). Die Verwendung von Anglizismen und derben Ausdrücken ist eine Möglichkeit, die Sprache den Lesern aktueller zu machen.

### 5.3.3 Raum und Zeit in Lohers *Manhattan Medea*

Die geschlossene Dramenform zeichnet sich durch die Einheit des Raums aus. Hier ist zu unterscheiden, ob für die Dramenhandlung nur ein einziger Raum vorgesehen ist oder ob mehrere Örtlichkeiten kombiniert wurden (vgl. Schößler 2017: 146). Am Anfang von Euripides *Medea* bekommt der Leser die Anweisung, dass sich das Drama im Vorhof des Hauses von Medea in Korinth abspielt und im weiteren Verlauf des Dramas wird kein weiterer Ort genannt. Eine Ähnlichkeit weist auch Lohers *Manhattan Medea*, bei der am Anfang steht, dass sich das Drama in Manhattan, in einem reichen Haus auf der 5th Avenue, abspielt. Einen weiteren Aspekt weisen viele Dramen geschlossener Form auf und das ist die Semantisierung des Raums. Das bedeutet, dass der Raum noch weitere, zusätzliche, nicht-räumliche Merkmale bekommt. Ein Beispiel dafür gibt uns Euripides *Medea*, als die Amme die Vorgeschichte erklärt. Sie bestimmt näher die Position des Sprechers im Raum, indem sie sagt: „So hat auch mich der schwere Kummer übermannt/ Daß mich’s heraus ins Freie trieb, der Königin/ Unglück dem Himmel und der Erde kundzutun“ (vgl. Schößler 2017: 142), weil sie im antiken Griechenland wirklich unter freiem Himmel gestanden hat.

Für die Dauer der Aktionen und Spielzeit im Drama ist es wichtig, dass keine zeitliche Distanz zwischen dem Dargestellten und der Darstellung besteht (vgl. ebd.: 175). Die Darstellung der Zeit kann in einem Drama auf verschiedene Weisen geboten werden, z. B. durch Angaben im Nebentext oder die Konkretisierung des zeitlichen Rahmens durch die Figuren in den Dialogen (vgl. Schößler 2017: 174). Hier weisen beide Dramen sowohl *Medea* als auch *Manhattan Medea* eine Gemeinsamkeit auf, denn bei beiden ist die Zeit nicht durch den Nebentext, sondern durch die Figuren dargestellt. Bei *Manhattan Medea* deutet der Türsteher Velazquez auf den Verlauf der Zeit: „Sie stehen an dieser Ecke seit wieviel Stunden. Gestern Abend erschien Ihr Schatten langsam im Schein der Laterne. Bis in die späte Nacht war alles, was ich sah, Ihre dunkle Gestalt, unbewegt“ (Loher 2010: 9). Daraus lässt sich schließen, dass Medea den gestrigen Abend damit verbracht hat, das Haus zu überwachen und dass sie ihr Vorhaben auch heute weiterführt und damit schon begonnen hat. Diese Zeitdarstellung suggeriert, dass es heute entweder Mittag, Nachmittag oder Abend ist, denn sie steht schon einige Stunden vor dem Haus. Aristoteles deutete darauf hin, dass sich die

zeitliche Ausdehnung in einem Drama von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang ereignen soll (vgl. Schößler 2017: 177). In diesem Aspekt sind sich beide Dramen sehr ähnlich, denn durch den schnellen Szenenwechsel und die Auf- und Abtritte der Figuren bekommt der Leser das Gefühl, dass die Handlung schnell verläuft.

Die beiden Dramen zeigen eine weitere Ähnlichkeit, die sich in der Ankündigung von zukünftigen Ereignissen manifestiert. In beiden Dramen äußert sich Medea über ihre Zukunftspläne, da sie explizit darauf hindeutet, dass sie plant, Jasons zukünftige Frau und ihre eigenen Kinder bzw. in *Manhattan Medea* ihr eigenes Kind umzubringen.

### **5.3.4 Die Funktion des Medea-Mythos bei Loher**

Loher's *Manhattan Medea* kann als eine Grundlage für die offene Kritik an Politik, Kapitalismus, Umweltverschmutzung, Heuchelei in der Gesellschaft und die Stellung der Frau, nachdem sie von ihrem Mann verlassen wird, angesehen werden. Die Kritik an der Politik äußert Loher durch die Darstellung von Kriegsflüchtlingen. Jason selbst ist ein Kriegsflüchtling, der nach Amerika emigriert und sich mit den Schwierigkeiten konfrontieren musste, an die Flüchtlinge stoßen wie z. B. die neue Sprache. In den 1990er Jahren sind besonders der Krieg in Jugoslawien und die Unruhen im Nahen Osten Ereignisse, die die Gesellschaft erschüttert haben. Weitere Punkte, die Loher in Beziehung auf die Politik kritisiert, sind Globalisierung und Migrationskrisen.

Einen besonderen Kritikpunkt bekommt der Kapitalismus in Loher's Werk, denn das Stück spielt in Manhattan, dem Zentrum des Kapitalismus. Ein Vertreter dieser kapitalistischen Gesellschaft ist der Sweatshop-Boss, der sein Vermögen durch die Ausbeutung der Arbeiter in der Textilindustrie verdient hat. Im Laufe des Dramas erfährt man viel über sein Leben. Er ist in einem armen Viertel aufgewachsen, seine Mutter kam aus Peru und arbeitete als Wäscherin, sein Vater war ein Russe, der Schweine ausgenommen hatte. Schon mit 12 Jahren hatte er angefangen, im Hafen zu arbeiten bis ein Lastkran eine Ladung Eisenplatten auf seine Beine fallen ließ. Seine Beine mussten deswegen amputiert werden und er nahm sich selbst Arbeiter mit geliehenem Geld, weil er nicht mehr arbeiten konnte, und fing an, in Chinatown seiner Arbeit nachzugehen. Er fing an, in der Textilindustrie zu arbeiten und Kleider unter schlimmen Bedingungen für die Arbeiter zu produzieren. Jetzt hat er eine Wohnung im Zentrum von Manhattan, an der 5th Avenue mit einem Türsteher.



Einen weiteren Kritikpunkt stellt die Umweltverschmutzung bzw. die Ökokritik da. Der Sweatshop-Boss lässt durch seine Textilproduktion giftige Stoffe in die Atmosphäre aus und produziert Kleidung, die mit Säure übergossen wird. Diese Kleidung wird nicht ordnungsgemäß entsorgt, sondern liegt auf der Straße, wo sie jeder finden kann. Dieses Vorgehen hat gefährliche, sogar tödliche Folgen, was Clairs Beispiel zeigt – sie stirbt ironischerweise durch die Taten ihres Vaters.

Ein weiterer Punkt, den Loher in ihrem Werk kritisiert, ist die Heuchelei in der Gesellschaft. An der Spitze dieser Gesellschaft befindet sich ein Verbrecher, der frei und als Mitglied der Oberschicht angesehen wird. Er hat einst dem niedrigen Milieu angehört und hat sich durch sein kriminelles Verhalten an die Spitze der Gesellschaft aufgehoben. Diese Gesellschaft ist sich dessen bewusst, wer er eigentlich ist, aber keiner unternimmt etwas dagegen. An dieser Stelle offenbart sich auch eine Kritik gegenüber dem amerikanischen Traum – jeder kann Wohlstand und Reichtum erreichen und in der Gesellschaft aufsteigen, ohne Rücksicht auf die Nächsten zu nehmen, denn der Zweck heiligt die Mittel.

Der nächste Punkt, den Loher kritisiert ist die Stellung der Frau, nachdem sie von ihrem Mann verlassen wird. Dieser Frau wird gedroht und ihr wird das Kind weggenommen, denn Geld und Macht spielen eine große Rolle und eine alleinerziehende Frau ohne materielle Mittel und familiärer Unterstützung kann dagegen nicht ankämpfen.

## 6. Schlusswort

Der Medea-Mythos bietet noch heutzutage viel Spielraum für weitere Bearbeitungen, wie diese Arbeit gezeigt hat. Einige gegenwärtige Autoren haben den Begriff der eifersüchtigen Ehefrau genommen und aufgegriffen, andere stellten den treuelosen Ehemann in den Vordergrund und andere wiederum die Ermordung der Kinder oder der Gattin. Aber alle gegenwärtigen Überarbeitungen weisen eine Gemeinsamkeit auf – sie sind keinesfalls bloße Nachahmungen des antiken Medea-Stoffes, sondern weisen eine bestimmte Funktion des Mythos auf, je nach Einstellung des Autors bzw. der Autorin.

Bei Marlene Streeruwitz' *Sloane Square* lässt sich die Anlehnung an den Medea-Mythos nicht so leicht offenbaren und das ist ein Drama, das auf den ersten Blick völlig unlogisch erscheint. Es stellt sich die Frage, wer in diesem Fall Medea ist. Eine mögliche Antwort wäre die Frau Marenzi, denn bei ihr besteht der Verdacht, dass ihr Mann sie betrogen hat, was auf Jason und Medea hindeuten würde. Es kann aber auch Clarissa sein, die in Erwägung zieht, ihr ungeborenes Kind zu töten. In so einem Wirrwarr an postdramatischen Elementen versteckt Streeruwitz einerseits eine Kritik der Gesellschaft während des Zweiten Weltkriegs und hinterfragte andererseits den modernen Mythos über die Mutterschaft als das repräsentativste Merkmal der Weiblichkeit.

Bei Roland Schimmelpfennigs *Frau von früher* lassen sich auch offensichtliche Parallelen zu Euripides Medea finden, wie z. B. die Ermordung der neuen Gattin und des Sohnes oder die Überreichung des tödlichen Geschenkes. Auch hier erweckt es den Anschein, als habe Schimmelpfennig einfach Aspekte des Medea-Mythos übernommen, aber er tat es, um auf einige Probleme in der heutigen Gesellschaft aufmerksam zu machen. Er kritisiert verschiedene Aspekte wie banale Streitigkeiten zwischen Ehepaaren, die Vernachlässigung der Kinder und deren Bedürfnisse, zeitgenössische Vorstellungen von Liebe, Ehe und Ehrenwort, mangelhafte Erziehung, die Vater-Sohn Beziehung, die moderne Familie und die Erziehung und das Männerverhalten gegenüber Frauen.

Dea Lohers *Manhattan Medea* gleicht von der Handlung her am meisten Euripides *Medea*. Sie übernahm das Konzept der betrogenen Ehefrau und des Mannes, der sie für eine jüngere Frau umtauscht, die ihm zu einem gewissen Ansehen in der Gesellschaft verhelfen soll. Sie übernahm den Racheplan der alleingelassenen Frau, ihre eigenen Kinder zu töten, um sich damit an dem treuelosen Ehemann zu rächen. Sie übernahm alle wichtigen Merkmale, die darauf hinweisen, dass es sich hier um eine Überarbeitung des Medea-Mythos' handelt. Sie übernahm sogar die Namen der Hauptprotagonisten und schuf damit ein tiefgründiges,

gesellschaftskritisches Drama, das die Konsumgesellschaft, die Ausbeutung von Arbeitern in der Textilindustrie und die Lage der Flüchtlinge in einem neuen Land kritisiert und sogar eine Ökokritik aufweist.

So kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass die neue Jahrhundertwende neue gesellschaftliche Wandelprozesse hervorbrachte und das Drama reagierte auf sie, indem die zeitgenössischen Autoren unter dem Schleier des antiken mythologischen Stoffes, die modernen Probleme wie die Position der Frau und Rolle der Mutter, den Kapitalismus, die Politik usw. offen aufgegriffen haben.

## 7. Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Eller, Karl Heinz (2011): *Euripides Medea. Griechisch/Deutsch*. Stuttgart: Reclam.

Loher, Dea (2010): *Manhattan Medea. Blaubart – Hoffnung der Frauen*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. 4. Auflage.

Schimmelpfennig, Roland (2004): *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag.

Streeruwitz, Marlene (1992): *Waikiki-Beach. Sloane Square. Zwei Stücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

### Sekundärliteratur

Abenstein, Reiner (2016): *Griechische Mythologie*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Barthes, Roland (2010): *Mythen des Alltags*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Biesenbach, Ellen; Franziska Schöbler (1998): *Zur Rezeption des Medea-Mythos in der zeitgenössischen Literatur: Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Christa Wolf. Freiburger FrauenStudien, 1(1), 31-59.*

Freudenstein-Arnold, Christiane (2016): *Kindler kompakt: Deutsche Literatur der Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

Gierke, Daniela (2014): *Eheprobleme im griechischen Drama. Eine Studie zum Diskurs von Oikos und Polis im Athen des 5. Jahrhunderts vor Christus*. München: Herbert Utz Verlag.

Görgemanns, Herwig (1986): *Die griechische Literatur in Text und Darstellung. Band 2: Klassische Periode I*. Stuttgart: Reclam.

Graf, Fritz (1999): *Griechische Mythologie. Eine Einführung*. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler.

Hartmann, Elke (2007): *Frauen in der Antike. Weibliche Lebenswelten von Sappho bis Theodora*. München: C. H. Beck Verlag.

Haas, Birgit (2007): Dea Loher: Vorstellung. *Monatshefte* 3, 269 – 272.

Haas, Birgit (2007): Die Rekonstruktion der Dekonstruktion in Dea Lohers Dramen, oder: Die Rückkehr des politischen Dramas. *Monatshefte* 3, 284 – 290.

Hofmann, Michael (2013): *Drama. Grundlagen, Gattungsgeschichte, Perspektive*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Hose, Martin (2008): *Euripides. Der Dichter der Leidenschaften*. München: C. H. Beck Verlag.

Jeziarska, Agnieszka (2012): Generationen in Elfriede Jelineks Lust und Marlene Streeruwitz' Sloane Square. Frausein- und Mütterlichkeitsmisere unter Generationen. In: *Zwischen Aufbegehren und Anpassung. Poetische Figurationen von Generationen und Generationserfahrungen in der österreichischen Literatur* (Posener Beiträge zur Germanistik). Joanna Drynda (Hg.). Frankfurt am Main: Peter Lang. 69-82.

Kotte, Andreas (2005): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau UTB Verlag

Lehmann, Hans-Thies (2008): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main. Metzler Lexikon

Marneros, Andreas (2018): *Warum Ödipus keinen Ödipus-Komplex und Adonis keinen Schönheitswahn hatte. Psychoanalyse und griechische Mythologie – eine Beziehungserklärung*. Berlin, Heidelberg. Springer-Verlag GmbH.

Požarek, Marcela (2014): Mimesis, Moderne, Mythos: Dea Lohers Manhattan Medea. *Germanica* 54, 107 – 110.

Primavesi, Patrick (2004): Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text + Kritik, 8-25.

Qin, Wenwen (2016): *Mythos und Gender. Medea-Adaptionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Tübingen.

Roeske, Kurt (2007): *Die verratene Liebe der Medea. Text, Deutung, Rezeption der Medea des Euripides*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH.

Schöblier, Franziska (2017): *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.

Schweikle, Günther (1990): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.

Wogenstein, Sebastian (2007): „Meine Nachahmung eine Neuerschaffung“ – Aneignung und Ent-Stellung in Dea Lohers Manhattan Medea. *Monatshefte* 3, 300 – 310.

Zimmermann, Bernhayrd (2017): *Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten*. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag.

### Internetquellen

<https://www.munzinger.de/search/document?id=00000022840&type=text/html&template=/publikationen/personen/document.jsp&preview=0>, abgerufen am 22.06.2019.

Fischer, Ulrich: "Loher, Dea" in Munzinger Online/KLG - Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, URL: <http://www.munzinger.de/document/16000000730>, abgerufen am 25.06.2019.

<https://www-munzinger-de.ezproxy.uni-giessen.de/search/document?id=00000023619&type=text/html&template=/publikationen/personen/document.jsp&preview=0>, abgerufen am 17.08.2019.

<https://www-munzinger-de.ezproxy.uni-giessen.de/search/document?id=00000021514&type=text/html&template=/publikationen/personen/document.jsp&preview=0>, abgerufen am 18.08.2019.

[https://www.zeit.de/2004/39/Frau\\_v\\_fr\\_9fher/komplettansicht](https://www.zeit.de/2004/39/Frau_v_fr_9fher/komplettansicht), abgerufen am 01.09.2019.

## Sažetak

Grčki dramatičar Euripid je svojim tekstom *Medeja* stvorio djelo koje je nebrojeno puta fungiralo kao temelj za obrade. Diplomski rad je motiviran pitanjem: što je to, što je autore toliko privlačilo na tom mitu i zašto je toliko puno puta obrađen? U radu su prikazane obrade Medeje u njemačkoj i austrijskoj književnosti od 1990. do 2015. Kao temelj ovog istraživanja služe tri djela suvremenih autora njemačkog govornog područja: *Sloane Square* Marlene Streeruwitz, *Die Frau von früher* Rolanda Schimmelpfenniga i *Manhattan Medea* Dee Loher. Cilj rada je istražiti zašto baš prijelazom iz 20. u 21. stoljeće mnogobrojni autori obrađuju mit o Medeji, na koji način je mit izmijenjen i što su autori time htjeli postići.

Ključne riječi: Euripid, Medeja, mit o Medeji, Sloane Square, Die Frau von früher, Manhattan Medea