

„Jetzt ist kein Gesetz außer mir...“

Literarischer Mythos – seine Form und Funktion am Beispiel des Dea Loher's Dramas Manhattan Medea

Ingrid PUCHALOVÁ

Pavol Jozef Šafárik University in Košice
ingrid.puchalova@upjs.sk

ABSTRACT

Now there is no law but me

Literary myth – its form and function on the example of Dea Loher's drama Manhattan Medea

The question of myth in literature, when looking at modern texts that re-work ancient myths, increasingly becomes a question of how myth is read. This involves questions such as how the myths were evaluated and edited by the authors, in what way the various functions of myth are selected, incorporated, and transformed in the literary adaptations of myth, how the reservoir of myth was instrumentalized, and, finally, what strategy the authors use in adapting and transforming myth. In the following paper, I address these questions against the background of Hans Blumenberg's theory of myth, using Dea Loher's drama Manhattan Medea as an example.

KEYWORDS

myth, Medea, Fühmann, Blumenberg, Euripides, Loher

1. Zum Mythos-Begriff

Die heutige Alltagssprache definiert den Begriff Mythos als „überlieferte Dichtung, Sage, Erzählung o. ä. aus der Vorzeit eines Volkes (die sich bes. mit Göttern, Dämonen, Entstehung der Welt, Erschaffung der Menschen befasst)“ (Duden1989:1049), ebenso wie er für eine „Person, Sache, Begebenheit, die (aus meist verschwommenen, irrationalen Vorstellungen heraus) glorifiziert wird, legendären Charakter hat“ (Duden1989:1049), verwendet wird.

Mythen sind demnach zumeist Erzählungen, die Fragen des Menschen nach sich selbst und seiner Welt zum Ausdruck bringen. Die Welt wird dabei als geheimnisvoll, übermächtig und von göttlichem Wirken bestimmt empfunden, wobei die Aufgabe des Mythos darin besteht, dieses Ganze von seinen Ursprüngen her verständlich zu machen. Dadurch äußert sich dann eine Art

ganzheitliches Weltverständnis. Zugleich dienen Mythen der Erklärung, Begründung, Bestätigung, Rechtfertigung, Unterhaltung und Orientierung im Handeln. Inhaltlich befassen sie sich mit den verschiedensten Themen, z. B. mit dem Anfang und Ende der Welt, der Entstehung und den Taten von Göttern und Heroen oder mit den Ursprüngen von Völkern, Stämmen und Kulturen. Der Mythos verfügt über einen anschaulich-bildhaften, antropomorph-personifizierenden Charakter, mit dem er vor allem dem kindlichen Denken, aber auch der dichterischen Fantasie sehr nahe steht. Entstehungsgeschichtlich wird der Mythos der Frühzeit zugerechnet, die auch als primitive Entwicklungsstufe der Menschheit bezeichnet werden kann.

Wenn man der aus dem Griechischen entlehnten ursprünglichen Bedeutung des Wortes nachgeht, in der der Mythos als „Wort, Rede, Erzählung, Fabel“ (Brockhaus 1932:120) definiert wird, findet man keine Auskunft darüber, wodurch sich der Mythos von anderen Formen sprachlicher Überlieferungen unterscheidet. Daraus kann man schließen, dass die Begriffsbestimmung immer nur auf der Basis der im konkreten Zusammenhang verwendeten Deutungsmuster und Funktionsbeschreibungen des Mythos erfolgen kann.

Im Rahmen der literarischen Renaissance der Antike, die sich in der Literaturgeschichte beobachten lässt, erhebt sich der Mythos im Sinne von dem deutschen Philosophen Hans Blumenberg aus der Asche der früheren Interpretationen und wird in einer zweifachen Tendenz wiedergeboren. Bei genauer Betrachtung lassen sich zwei Aspekte feststellen. Einerseits zeigt sich im wiedergegebenen Mythos das zentrale Bemühen um eine Wiederherstellung und Erneuerung der antiken Kultur, andererseits stellt er einen Prüfstein der ästhetischen Erfindung und Formung dar und steht als eine Art Leerform offen. Eine der möglichen und wesentlichen Funktionen des Mythos liegt in der Bereitstellung von Modellen für die Selbstdefinitionen des Menschen in einer Welt, der die alten Gewissheiten zunehmend abhandenkommen. Christa Wolf formuliert wie folgt:

„Als Modell, das offen genug ist, um eigene Erfahrung aus der Gegenwart aufzunehmen, das eigenen Abstand ermöglicht, den sonst oft nur die Zeit bringt, dessen Erfahrungen fast märchenhaft, sehr reizvoll und doch so wirklichkeitsgesättigt sind, daß wir Heutige uns in den Verhaltensweisen seiner handelnden Personen erkennen können – in diesem Sinne scheint mir Mythos brauchbar zu sein für den heutigen Erzähler, die heutige Erzählerin. Er kann uns helfen, uns in unserer Zeit neu zu sehen, er hebt Züge hervor, die wir nicht bemerken wollen, und enthebt uns der Alltagtrivialität. Er erzwingt auf besondere Weise die Frage nach dem Humanum, um die es, ja glaube ich, bei allem Erzählen geht.“ (Wolf 2000:21)

Ähnlich wie Christa Wolf versteht auch Franz Fühmann den Mythos als Menschheitskonzentrat, als Modell von Menschheitserfahrung, als Modell, in dem menschliche Erfahrungen konserviert sind; dabei geht es um Erfahrungen, die sich aus der *milliardenmaligen Wiederholung* herauskristallisiert haben. Laut Fühmann macht der Mythos es möglich, die individuelle Erfahrung an Modellen von Menschheitserfahrung zu messen (vgl. Fühmann 1983:96).

Die Faszination des Mythos besteht für Fühmann auch in seiner *Strukturqualität*. Ein Mythologem kann niemals in eindeutig ein für immer festgelegter Form, in Urform existieren.

„Das, was man die Urform eines Mythos nennen möchte, das ist weder zu entdecken und noch zu rekonstruieren, man kann aus verschiedenen Fassungen die übereinstimmenden Elemente herauspräparieren, die aber dann in ihrer Gesamtheit nicht mehr als formlose Bereitstellung bestimmter Gestalten, bestimmter Handlungen und bestimmter Attribute sind, eine Bündelung, die durchaus verschiedene Ausdeutungen zulässt, die erst durch die konkrete Gestaltung werthaltig werden.“ (Fühmann 1983:103)

Diese Tatsache berechtigt jeden Autor dazu, eigene widersprüchliche Erfahrung gestaltend in den Mythos einzubringen. Der Mythos ist für die Zukunft offen, gerade weil Menschen ihn neu erschaffen können und müssen. Gleichzeitig ist er offen für alle.

„Ein Mythos, das ist der Keim und all seine Entfaltung; gerade das Werden ist stets neuer Gestaltung ist sein Leben; das Erstarren aber zu einem von nun ab als einzig gültig bestimmten wäre sein Tod ... Treue zum Mythos erfordert Untreue gegenüber allen seinen vorhandenen Fassungen, das klingt paradox, doch wir wollen zu unserer Rechtfertigung darauf hinweisen, dass im Mythos immer ein Widerspruch nistet.“ (Fühmann 1983:105)

Auch der deutsche Philosoph Hans Blumenberg plädiert in seiner Studie ‚Arbeit am Mythos‘ für die *Freiheit der Imagination*, für die *Liberalität der Mythologie* und vor allem für ein historisches Mythosverständnis, das eben jene prozesshafte Distanznahme durch eine fortlaufende Arbeit am mythischen Bestand in den Blick nimmt. Laut Blumenberg profiliert sich das einzelne Phänomen erst in der sukzessiven Rezeption. Die uns bekannten Mythologeme sind die Endprodukte historischer Abschleifungsprozesse. In diesen wurde die dauerhafteste und prägnanteste Variante offengelegt. Keine Urfassung, sondern die jeweils durchsetzungsfähigste Version.

„Der Grundmythos ist nicht das Vorgegebene, sondern das am Ende Bleibende, das den Rezeptionen und Erwartungen genügen konnte. Das rein literarische

Phänomen ist uns vertraut, daß an den geschichtlich ›erfolgreichsten‹ Mythologischen Gewalttätigkeit und Kühnheit der Berichtigungen und Torsionien ihren ausgezeichneten Anreiz finden.“ (Blumenberg 1979:192–193)

Der Mythos existiert nur als die Geschichte seiner Rezeptionen.

„Auch wenn ich literarisch faßbare Zusammenhänge zwischen dem Mythos und seiner Rezeption unterscheide, will ich doch nicht der Annahme Raum lassen, es sei ›Mythos‹ die primäre archaische Formation, im Verhältnis zu der alles Spätere ›Rezeption‹ heißen darf. Auch die frühesten uns erreichbaren Mythologeme sind schon Produkte der Arbeit am Mythos.“ (Blumenberg 1979:133)

Der Prozess der Rezeption und Variantenbildung setzt bei den Rezipienten, wenn auch begrenzt, die Kenntnis des Mythologems voraus. Nur auf diese Weise wird die Qualität der Unterschiede und Differenzen der einzelnen Varianten sichtbar und deutlich. Den Wiedererkennungseffekt garantiert für Blumenberg die so genannte „ikonische Instanz“ (165) des Mythologems, sein konsolidierter Kern. Beim Prometheus-Mythologem ist es der Feuerraub, beim Orest/Elektra-Mythos der Muttermord, beim Medea-Mythos der Kindermord.

„Das Mythologem ist ein ritualisierter Textbestand. Sein konsolidierter Kern widersetzt sich der Abwandlung und provoziert sie aus der späteren Stufe des Umgangs mit ihm, nachdem periphere Variation und Modifikation den Reiz gesteigert haben, den Kernbestand unter dem Druck der veränderten Rezeptionsanlage auf seine Haltbarkeit zu erproben und das gehärdete Grundmuster freizulegen.“ (Blumenberg 1979:166)

Es ist die immer wieder neue Auslegung des Mythos als Neuerzählen, was ihn eigentlich lebendig hält und was zur Erfüllung seiner Aufgabe des Distanzgewinns beiträgt. Die Variantenbildung beweist den freien Umgang mit dem Stoff. Einzelne Elemente des Mythos werden frei und immer wieder neu kombiniert, Handlungen neu motiviert und damit Inhalte der eigenen formalen Gestaltung unterworfen. Der Mythos bietet demnach ein Erzählmodell.

2. Der Medea-Mythos als Erzählmodell

„Unter den vielen verführerischen, sündigen, ruchlosen Frauen, die der westlichen Vorstellungswelt keine Ruhe lassen, ist keine, die einen grausigeren Ruf hätte als Medea.“
(Atwood 2000:105)

Medea ist eine der faszinierendsten mythologischen Figuren der griechischen Antike. Verführerisch, sündig, ruchlos, grausam. Göttin, Priesterin, Magierin,

Zauberin, Hexe. Sie stellt eine ambivalente Frauengestalt, die liebt und mordet, kämpft und zaubert. Medea ist die „Gestalt mit dem magischen Namen, in der die Zeiten sich treffen!“ (Wolf 1996:10). Ihre Magie ist erstaunlich. Sie hat die großen Autoren und Philosophen von der Antike bis in die Gegenwart zu zahlreichen Interpretationen und literarischen Bearbeitungen angeregt.

Die wohl bekannteste Interpretation des Medea-Mythos ist die von Euripides, eine Tragödie, die 431 v. Chr. aufgeführt wurde. In der Schlusszene von Euripides' Drama ‚Medea‘ erscheint Medea, nachdem sie ihre Kinder und die zukünftige Braut ihres Mannes umgebracht hat, triumphierend mit den Kinderleichen auf einem Drachenzug in der Luft. Sie sagt Jason ein schmachliches Ende unter den Trümmern seines einst glorreichen Schiffs und nunmehrigen Wracks Argo voraus.

*Mitnichten; ich bestatte sie mit eigener Hand
Im Hain der Hera, welche hier die Burg bewohnt,
Dass nicht ein Widersacher sie beschimpfe, nicht
Ihr Grab verwüste. Hier im Land des Sisyphos,
Gedenk ich, Opferweihen und ein hohes Fest
Fortan zu stiften, Sühne für den grausen Mord.
Nun aber eile ich in des Erechthaus Land
Und wohne bei Pandions edlem Sohne dort.
Du aber stirbst elendiglich, wie du's verdienst,
Nachdem du meiner Ehe bittres End' geschaut.
(Euripides 1994:54–55 V. 1352–1361.)*

In der euripidischen Bearbeitung entwickelt sich Medea zur rachesüchtigen triumphierenden Geliebten- und Kindermörderin, die aus Eifersucht und Schmerz ihre Rivalin zu Tode bringt und aus Rache am treuebrüchigen Mann die gemeinsamen Kinder tötet. Medea ist die *unmütterliche Mutter* par excellence. Aber auch andere Motive, wie Entwurzelung eines Menschen durch Familien- und Heimatverlust, Unterdrückung der Frau in der Gesellschaft sowie deren Emanzipationsstreben, werden dramaturgisch sehr dicht beieinander präsentiert und machen aus der Tragödie ein vollendetes Meisterwerk der Antike mit gewaltigen Folgen bis in die Moderne. Das und die Berühmtheit des Medea-Dramas von Euripides schon in der Antike führen immer dazu, die Modellhaftigkeit der Euripidischen Medea zu betonen. Das Stück ist tonangebend für die spätere Überlieferung. Mit der Einführung des Kindermordes, der Medea unumgänglich kennzeichnet, stellt das Drama einen entscheidenden Wendepunkt in der Medea-Interpretation dar.

„Euripides (hat) es fertiggebracht [...], einerseits fast willkürlich in den Mythos einzubetten, andererseits aber so vorzugehen, als wäre er schon Bestandteil des Mythos; als müsse er nur erklärt und verstanden, im Grunde aber hingenom-

men werden. Darüber hinaus hat er alle seine Nachfolger gezwungen, genau das gleiche zu tun: den Kindermord hinzunehmen, aber sich dabei verzweifelt zu bemühen, ihn begreiflich zu machen.“ (Brunner zit. nach Maurer 2002:31)

Euripides entnimmt seine Gestalten weiterhin dem Mythos, aber sie werden in ihrem Wesen und Handeln menschlicher, wenn sie auch Unmenschliches tun wie Medea. Euripides ändert den Mythos und schafft sich so eigene dramatische Voraussetzungen.

2.1 Wer ist eigentlich Medea?

Im ‚Ausführlichen Lexikon der griechischen und römischen Mythologie‘ aus den Jahren 1894–1897 steht unter dem Stichwort Medeia, dass sie die Tochter des Aietes, des Sohnes Helios, und der Idyia (Eidyia), der Okeanide, ist. Gleichzeitig weist das Lexikon darauf hin, dass eine andere Quelle Hekate als ihre Mutter und danach Kirke als Schwester angibt. Nach der gewöhnlichen Überlieferung ist Kirke die Vaterschwester der Medeia, Chalkiope ihre Schwester und Absyrtos ihr Bruder.

Medea als Tochter des Aietes und Enkelin des Sonnengottes Helios lebt in dem mythischen Ostland Aia, in der heutigen Kolchis, das die Hellenen (die Griechen) nach der ionischen Kolonisation in Kolchis wieder zu finden glaubten. Soweit die Überlieferung über Medea zurückgeht, gilt Medea als größte Zauberin und Hexe des griechischen Mythos und der griechischen Antike. In der Vorstellung der alten Welt lebt sie als Zauberin, oft auch als Zauberkästchen und Zauberwedel bezeichnet. Ursprünglich ist behauptet worden, dass Medeia, „die Ratende“, als gute Fee gegolten habe. Nach dem ‚Ausführlichen Lexikon der griechischen und römischen Mythologie‘ werden ihr viele Zaubertaten zugeschrieben wie z. B. die Verjüngung des Aison. Die antiken Dichter Simonides und Pherekydes erzählen von der Aufkochung des Iason durch Medea, Aischylos ließ sie im Satyrdrama wieder die Ammen des Dionysos, die Hyaden aufkochen. Bei Sophokles benutzt sie die prometheische Salbe. Die Sage von der Rache an Pelias ist ohne die Vorstellung ihrer Zauberkraft undenkbar. Ihren stärksten Ausdruck fanden ihre gewalttätigen Zauberkräfte in der Aufkochung, in dem Wieder-jung- Kochen des Widders.

Wenn wir der Version des Argonauten-Mythos folgen, dann stammt Medea aus Kolchis. Sie verlässt ihre Heimat um Jason, dem Anführer der Argonauten, nach Griechenland zu folgen, nachdem sie ihm zum Goldenen Vlies verholpen hat. Um Jason und die Argonauten zu retten, opfert sie auch ihren eigenen Bruder. In Griechenland (Jolkos und Korinth) fühlt sich Medea als Fremde, sie vermisst ihre alte Heimat, die kolchische Küste. Von den Einheimischen wird sie als Barbarin und Hexe abgelehnt. Als sie erfährt, dass Jason die Tochter des

korinthischen Königs Kreon heiraten will, tötet sie die Geliebte ihres Mannes durch ein vergiftetes Kleid und ermordet die eigenen Kinder, um den untreuen Vater zu strafen. Damit glaubt Medea, sich für Jasons Untreue am besten rächen zu können, obwohl ihr das Ungeheuerliche ihres Tuns deutlich bewusst ist.

3. Dea Lohers ‚Manhattan Medea‘. Jetzt ist kein Gesetz außer mir...

Aus der Fülle der Texte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wähle ich den Text ‚Manhattan Medea‘ der deutschen Dramatikerin Dea Loher. Es handelt sich um Lohers Auftragsarbeit für den steirischen Herbst. Uraufgeführt wurde das Drama am 22. 10. 1999 im Grazer Orpheum unter der Regieleitung von Ernst M. Binden. Die Autorin schöpft aus der Quelle der klassischen antiken Tragödie und geht den großen Fragen nach Schuld, Verantwortung, Verrat, Liebe und Gewalt nach.

Lohers Protagonisten, Medea und Jason, sind Kriegsflüchtlinge vom Balkan, geflohen, wie ihre Vorfahren in die moderne Zivilisation. Seit sieben Jahren leben sie als illegale Einwanderer ohne viel Geld und in widrigen Umständen in Amerika, im New York der 90er Jahre. Eine Aussicht auf Veränderung und Fortschritt ist nicht in Sicht. Als Jason Claire, die Tochter eines reichen Geschäftsmannes kennenlernt, verlässt er Medea und das gemeinsame Kind, um die andere zu heiraten. Für Jason bedeutet die Heirat sozialen Aufstieg, für Medea Verrat an ihrer Person und der gemeinsamen Vergangenheit. Aus Verzweiflung und Angst, alles zu verlieren, plant Medea, Claire zu vergiften und tötet ihr eigenes Kind. Das Stück endet mit dem Kindermord. Er markiert jedoch im Gegensatz zur antiken Vorlage von Euripides keineswegs das unausweichliche Ende, auf das die Geschichte von Anfang an hinausläuft. Dea Lohers Stück konzentriert sich stattdessen auf die kausalen Zusammenhänge, die den Mord erst bedingen. Das Motiv des Schicksalhaften, der schuldhaften Verstrickungen, das im ganzen Werk von Dea Loher präsent ist, durchzieht auch das Drama ‚Manhattan Medea‘.

Die archetypische Geschichte um Liebe und Verrat, Fremdheit und Treulosigkeit, Mord und Kindsmord verlegt Dea Loher in die Gegenwart und in das klassische Einwanderungsland schlechthin: Amerika. „Die Geschichte von Medea ist eine Auswanderungsgeschichte, die Geschichte der Fremden, der Barbarin in der Neuen Welt“ äußert sich die Dramatikerin in dem Interview mit Cornelia Niedermeier. (10/1999:53)

Dea Loher übernimmt das antike Handlungsgefüge des Euripides und verlegt es in moderne Verhältnisse, die antiken Deutungskategorien werden durch die modernen ersetzt. Die Handlung des Dramas setzt am Vorabend der Hochzeit an und endet mit dem Kindsmord. Damit übernimmt Dea Loher von

Euripides den Kernbestand. Der Kindermord markiert jedoch im Gegensatz zu der antiken Vorlage von Euripides keineswegs das unausweichliche Ende, auf das die Geschichte von Anfang an hinausläuft.

Die weiteren Änderungen, die die Dramatikerin vornimmt, betreffen die Charakterzeichnung und die Motivation; aktualisiert werden also Figuren und Ort der Handlung. So trifft man auf Velazquez, den Hofmeister, Kreon als auf einen reichen Geschäftsmann namens Sweatshop-Boss. Kreusa heißt im Lohers Drama Claire und Deaf Daisy, ein gehörloser Transvestit, übernimmt sowohl die Funktion der Amme als auch die des Chores – als Medeas Vertraute und Gesprächspartnerin, die ihr auch das tödliche Kleid besorgt. Medea und Jason haben nur einen gemeinsamen Sohn, die Figur des Ägeus fehlt gänzlich.

3.1 Lohers Medea-Figur

*Jetzt
ist kein Gesetz mehr
Außer mir
(Lother 1999:40)*

Das tradierte Medea-Bild artikuliert man oft als Zauberei, Hexenkunst, Barba-
rentum, in Raserei umkippende Leidenschaft und schließlich, aber vor allem
als Mord, als Mord am Bruder, am Gastwirt, als Mord an den eigenen Kindern,
über deren Tod die Frau sich am treulosen Mann rächt. Oft stellt Medea eine
fürchterliche Gestalt, ein Scheusal dar. In ihr erreicht das Bild eines verschmähten
Weibes einen Gipfel.

Bei Dea Loher ist aber von diesem Scheusal kaum etwas zu finden. Es gibt
nur noch vereinzelte Anklänge an den mythischen Gehalt der Medea-Figur, sie
wird ins Hier und Heute versetzt. Die Medea von Dea Loher ist radikal aus
ihrer göttlichen Genealogie herausgelöst und wird in die soziale Gegenwart des
20. Jahrhunderts versetzt. Sie wird jedes mythischen Zuges beraubt, auch ihr
Heilwissen ist nicht mehr vorhanden. Sie verkörpert eine Medea des 20. Jahr-
hunderts, ohne jegliche zauberkundigen oder übermenschlichen Fähigkeiten.
Von ihren beiden Begleitern Jason und ihrem Bruder unterscheidet sie die
Tatsache, dass sie als einzige im Besitz von Gold und Wissen ist und ihnen die
Überfahrt ermöglicht. Medea erinnert sich:

*Auf dem Schiff, das uns in seinen Eingeweiden birgt, stampfende Motorkolben,
schwitzende Zylinderrohre und Dampf aus offenen Ventilen, mein Bruder, ich
und Jason. Keiner der fremden Sprache mächtig außer mir. Keiner im Besitz von
barem Geld, das ausreichte, um dem Captain die Schuld zu zahlen für unsere
Überfahrt, außer mir. (Loher 1999:56)*

Die wichtigste Motivation für Medeas Handeln ist die Liebe zu Jason. Damit kehrt Loher zum tradierten antiken Mythos zurück. Diesem Gesetz, ihrer unbedingten und absoluten Liebe zu Jason und zum gemeinsamen Leben, ordnet sie alles andere unter; dieses Gesetz wird zum Maßstab, vor dem sie ihre Handlungen verantwortet. Sie wird, indem sie dieses Gesetz vor das offizielle Recht stellt, zu einer außermoralischen Person, die die Schuld, die aus ihrer Tat resultiert, aber annimmt. Sie bleibt fremd nach außen, um ihre Liebe zu bewahren.

Wenn Medea im Verlauf des Textes unzählige Male als Hexe bezeichnet wird, dann nicht ob ihrer magischen Fähigkeiten, sondern darum, weil die Unbedingtheit, Ausschließlichkeit und Entschlossenheit, mit der sie ihren eigenen Gesetzen folgt und ihr Recht einfordert, ihr eine un- und außergewöhnliche Stärke verleihen.

3.2 Zur Medea-Tat – Der Kindermord

Medea macht Angst. Mütter, die töten, lösen sicher extreme Ängste aus, weil sie die Naturgegebenheit der Bezeichnungen *Mutter* und *Mütterlichkeit* in Frage stellen. Die Mutterfigur dient nach wie vor als zentrale Figur, als Schnittstelle zwischen öffentlichem, technologischem und privatem Begehren. Mütterlichkeit gehört nach wie vor zu den grundlegenden Werten archaischer und moderner Gesellschaften. Die Überzeitlichkeit und Bedingungslosigkeit der Mutterliebe wird zum Mythos. Diese Mutterliebe macht eine Figur wie Medea bis heute zur Provokation (vgl. Stephan 2006:180).

Dieser Provokation stellt sich auch Dea Loher. Sie stellt sich nicht nur dieser Provokation, sondern auch der Angst und versucht sie auszuagieren, statt sie zu stillen, sie abzuwehren oder zu verdrängen. Dea Loher knüpft an den neuen Zugang zu einer durch eine übermächtige männliche Traditionslinie¹ verstellten Figur an. Ihre Medea ist eine Kindsmörderin.

„Und zu dem Kindsmord ... bei Euripides weiß man von Beginn an: es passiert. Mich hat irritiert, daß Medea gerade in den Monologen davor unheimlich

1 In den 1970er-Jahren erlebt der Medea-Mythos eine beispiellose Renaissance. Zwischen 1978 und 1989 findet im Rahmen der Frauenbewegung eine eifrige Auseinandersetzung mit der patriarchalen Kultur statt. Viele Autorinnen greifen nach dem Stoff um Medea und gestalten ihn ganz neu. Sie eignen sich den Mythos aus ihrer Perspektive an; dabei wird oft die Prägung des Stoffes durch Euripides überprüft und oft auch in Frage gestellt. In den 70er und 80er-Jahren übernahmen die meisten Autorinnen „die von Empathie geprägte Verteidiger-Rolle mit einem Plädoyer für mildernde Umstände (Lütkehaus 2007:346). Das Medea-Bild wird auf gewisse Art und Weise bereichert und vor allem bereinigt. Medea bekommt eindeutiger Konturen. Aus der Fülle dieser Texte, die stark feministisch geprägt sind und die unter dem programmatischen Titel des Romans von Ursula Haas ‚Freispruch für Medea‘ stehen, wählte ich die Funkezzählung von Helga Novak ‚Stadtgespräch Nr. 1‘, die sich sehr intensiv mit dem Medea-Mythos auseinandergesetzt hat.

eloquent ist und ich glaube, es ist vielmehr eine Geschichte des Verstummens. Der Prozeß wie sie dahin kommt, daß sie ihr Kind umbringen muß, ist wichtiger als die Tat.“ (Hörnigk 1997:6)

Bei Euripides begreift Medea den Kindermord als ein notwendiges Mittel ihrer Rache. Die Kinder spielen dabei die Rolle eines geeigneten Racheinstruments. Es gilt nämlich, dass Medea mit ihrer Rache an den Kindern nicht die Kinder, sondern Jason treffen will. Das mörderische Verhältnis zu ihnen bleibt in dieser Hinsicht indirekt: „So kränk ich meinen Gatten auf das bitterste.“ (Euripides 1994:V. 802)

Diese Indirektheit bedeutet auf der einen Seite eine gewisse Entlastung für die mordende Mutter, weil sich ihre Tat nicht wirklich gegen ihre Kinder richtet. Andererseits belastet sie diese zugleich, und zwar weitaus mehr, weil sie das Leben der Kinder zum Zwecke ihrer Rache funktionalisiert. Und das Drama der aufs Tiefste verletzten Geliebten, Gattin und Mutter, die sich erst in ihrer Wut in eine Furie verwandelt, wird durch ein Moment von kühler, eigennütziger Berechnung erkaltet und insofern entwertet. Es sind gerade diese Indirektheit und Instrumentalisierung in der Beziehung zwischen Medea und ihren Kindern, die bewirken, dass aus dem Medea-Stoff eine Mutter-Kind-Tragödie geschaffen werden kann.

Loher's Medea hat aus Liebe zu Jason, deren Manifestation das Kind ist, getötet und wieder Schuld auf sich geladen. Sie tötet und tötet damit auch sich selbst, „von jetzt an werde ich eine lebend Tote sein“ (Loher 1999:61). Sie ist schuldig und versucht doch nur, die Schuld zu sühnen. Die Tötung ihres Kindes ist auch Selbstverurteilung. Die Rehabilitierung Medea's wird nicht durch eine Änderung des Mythos bewirkt, sondern durch den Brudermord, der als zentrales Motiv in den Vordergrund gerückt wird und durch den Medea schuldig und unschuldig wird. Das Motiv für den Kindsmord bei Dea Loher ist das Verlangen Medea's, die durch den Mord an ihrem Bruder auf sich geladene Schuld zu sühnen – allerdings durch einen neuerlichen Mord. Bei Dea Loher nehmen der Bruder von Medea und der Mord an ihm eine zentrale Stellung ein. Im zweiten lyrischen Einschub reflektiert Medea den Mord an ihrem Bruder und stellt sich selbst und ihr Gesetz in Frage. Aus den folgenden Zeilen geht hervor, dass die Tat, die sie aus Liebe zu Jason, für ihre gemeinsame Zukunft mit dem Kind begangen hat, mit dem Verrat Jason's seinen Sinn verloren hat. Was bleibt, ist *Roter Schnee*, die Bluttat. In ihren Erinnerungen verschmilzt der ermordete Bruder mit dem Sohn, den sie mit einer Mülltüte erstickt.

Medea *umarmt das Kind*
 Mein Bruder. Du hattest Recht.
 Es reicht nicht für vier.

*Es reicht nicht einmal für drei.
 Ich gebe dich zurück.
 Und dann wird Frieden sein.
 Und ich werde endlich
 Allein sein mit mir.
 Nur für mich.
 Für mich.
 Für mich.
 Schweigen.
 Ich liebe dich.*

Sie erstickt das Kind mit der Mülltüte.

Medea *Von jetzt an
 Werde ich
 Eine lebend Tote sein. (Loher 1999:61)*

Lohers Medea handelt bewusst und mit klarem Verstand, sicher auch aus eigener Machtvollkommenheit, da für sie keine Macht – und somit auch kein Gesetz – mehr Gültigkeit besitzt, nachdem man ihr Gesetz zerstört hat. Sie ist vollständig bei sich, keine Gottheit hat sie in Ekstase versetzt oder zum Mord getrieben.

Medea tötet aus Liebe zu Jason, dessen Manifestation das Kind ist. Diese Liebe bedeutet Jason nichts mehr. Der Tod von Medeas Bruder und das damit gerettete Leben – beides aus dem *Gesetz der Liebe* heraus, das nun nicht mehr gilt – haben keinen Sinn mehr.

MEDEA: *Das war mein Gesetz, Jason
 Dir zu folgen und meiner Stimme
 Und das war eins für lange Zeit
 Meiner Stimme zu folgen und dir.
 Jetzt
 Ist kein Gesetz mehr
 Außer mir (Loher 1999:40)*

Medea hat ihren Bruder getötet, um ihr ungeborenes Kind – und sich – zu retten, aus Notwehr. Durch den Mord an ihrem Sohn tötet sie indirekt auch sich selbst und sühnt damit die auf sich geladene Schuld. „Nur für mich. / Für mich. / Für mich“ (61) steht im Gegensatz zu ihrem früheren „Für Jason / Für das Kind... Für welches Gesetz“ (53). Die früheren Taten führt sie für jemanden durch, diese Letzte begehrt sie ausschließlich für sich selbst. Dadurch befreit sie sich vollkommen von allen menschlichen Bindungen, allerdings um den Preis vollkommener Einsamkeit und Isolation. Gleichzeitig verwirklicht sie ihre mythische Funktion, indem sie den Kindesmord vollbracht hat. Im Sinne des Medea-Mythos findet sie eigentlich zu sich selbst. Sie wird zu der Medea, vor der man fürchtet und die man befürchtet.

4. Schlussfolgerungen

In der Reflexion über den geplanten Kindsmord gestaltet Loher die Ausweglosigkeit einer Figur, die ihren eigenen Gesetzen erliegt. Medea ist in der Konzeption Lohers eine entdämonisierte Frau, die durch ihr Handeln schuldig wird und sich dessen nicht nur bewusst ist, sondern diese Schuld als Bestandteil ihres Daseins annimmt. Wie schon oben erwähnt, erfährt Medea durch Loher keine moralische Verurteilung.

Angesichts dieser Fragestellung ergibt sich aus der klassischen Konzeption der Medea, wie sie in den Werken der griechischen und römischen Antike anzutreffen ist, dass Medea nicht dem klassischen tragischen Helden entspricht, da sie nicht den von Aristoteles geforderten Charakter mitbringt.

„Die Komödie sucht schlechtere, Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als in der Wirklichkeit vorkommen.

So bleibt der Held übrig, der zwischen den genannten trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers.“ (Aristoteles 1994:Kap. 12–13)

Aus dieser Definition wird ersichtlich, dass die klassische, ihren Affekten ausgesetzte rachsüchtige Frau und vielfache Mörderin Medea diesem „gemäßigten“ Helden nicht gerecht wird. Wenn jedoch Loher eine Medea gestaltet, die sich, indem sie sich selbst und ihre Liebe zum Maß aller Dinge macht, außerhalb der Gesetze der menschlichen Gemeinschaft stellt, fehlt in anderem Maße als mythische Vorgängerin. Für Lohers Medea ist es die subjektive oder Charaktertragik, wo die Veranlassung des Leidens in den Eigenschaften der Person selbst liegt. (vgl. Wipert 1989:956–958)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

EURIPIDES (1994): *Medea*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.

LOHER, Dea (1999): *Manhattan Medea / Blaubart – Hoffnung der Frauen*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

WOLF, Christa (1996): *Medea*. München: Suhrkamp.

Sekundärliteratur

ARISTOTELES (1994): *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, 1994.

- ATWOOD, Margaret (2000): Zu Christa Wolfs Medea. In: HOCHGESCHURZ, Marianne (2000): *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text*. München: dtv-Verlag. S. 105–115.
- BLUMENBERG, Hans (1979): *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp-Verlag.
- MAUERER, Gerlinde (2002): *Medeas Erbe. Kindmord und Mutterideal*. Wien: Milena-Verlag.
- Der große Brockhaus. Handbuch des Wissens in zwanzig Bänden. Fünfzehnte völlig neu bearbeitete Auflage von Brockhaus' Konversations-Lexikon*. 13. Band Mue-Ost. Leipzig: F. Brockhaus, 1932.
- DROSDOWSKI, Günther (Hg.): *Duden deutsches Universalwörterbuch 2*. völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage. Mannheim u. a., 1989.
- FÜHMANN, Franz (1983): Das mythische Element in der Literatur. In: FÜHMANN, Franz.: *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964–1981*. Rostock.
- FÜHMANN, Franz (1983): *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964–1981*. Rostock.
- HOCHGESCHURZ, Marianne (2000): *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text*. München: dtv-Verlag.
- HÖRNIGK, Henriette (1997): Ich weiss, was du jetzt tun musst. Ein Gespräch mit der Dramatikerin Dea Loher über die Uraufführung von Manhattan Medea. In: *impuls. Nr. 37. Die Zeitung des Mecklenburgischen Staatstheaters Schwerin*. S. 6.
- LÜTKEHAUS, Ludger (2007): Medea und einige ihrer Kinder. In: LÜTKEHAUS, Ludger (2007): *Mythos Medea. Texte von Euripides bis Christa Wolf*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, 2007. S. 313–354.
- MAUERER, Gerlinde (2002): *Medeas Erbe. Kindmord und Mutterideal*. Wien: Milena-Verlag.
- NIEDERMEIER, Cornelia: Traunstein Medea. Ein Interview mit Dea Loher. In: *Die Bühne* 10/1999. S. 82–140.
- SCHNEILIN, Gerard.: Die Tragödie. In: BRAUNECK, Manfred / SCHNEILIN, Gerard.: *Theaterlexikon*. Reinbeck bei Hamburg, 1992. S. 1062.
- STEPHAN, Inge (2006): *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau Verlag.
- WIPERT, Gero von (1989): Tragik. In: WIPERT, Gero von (1989): *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart.
- WOLF, Christa (2000): Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten. Mai 1997. In: HOCHGESCHURZ, Marianne (2000): *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text*. München: dtv-Verlag.