



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Mamma Medea“ von Tom Lanoye
in der Inszenierung von Philipp Hauß
am Landestheater Niederösterreich –
eine Inszenierungsanalyse

Verfasserin

Magdalena Madl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Ich bedanke mich vielmals bei meiner Betreuerin Dr. Brigitte Marschall für ihr aufmerksames Zuhören, ihre immer prompte und konstruktive Hilfe sowie die vielen anregenden Denkanstöße und Inspirationen.

Weiters bedanke ich mich bei all den Freunden und Verwandten, die mir geduldig zugehört, mich meine Gedanken laut formulieren und somit oftmals konkretisieren haben lassen und nicht zuletzt als KorrekturleserInnen zur Seite standen.

Zuletzt bedanke ich mich von Herzen bei meiner Familie für die immerwährende Unterstützung während des Studiums, die diesen Abschluss erst möglich gemacht hat.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	3
2 Mythos.....	7
2.1 Mythos allgemein.....	7
2.1.1 Forschungsstand.....	7
2.1.2 Mythos als anthropologische Grundkonstante.....	8
2.1.3 Klassifizierung und Einteilung von Mythen	10
2.1.4 Etymologie.....	12
2.1.5 Sprachgebrauch und Verschriftlichung.....	12
2.1.6 Deutungsansätze und Funktionen von Mythen.....	14
2.1.7 Vom Mythos zum Logos.....	19
2.1.8 Umfunktionalisierung des Mythos.....	21
2.1.9 Historischer Einschnitt und heutige Deutung.....	22
2.1.10 Zum Umgang mit Mythen.....	23
2.1.11 Mythos als Träger gesellschaftlicher Konflikte.....	24
2.2 Mythos „Medea“	25
2.2.1 Jason und die Argonauten, das goldene Vlies und Medea.....	25
2.2.2 Medea – Etymologie und Abstammung.....	28
2.2.3 Vielgestaltige und -schichtige mythologische Wurzeln Medeas.....	30
2.2.4 Überlieferung Medeas bei Euripides und Apollonius von Rhodos.....	31
2.3 Tom Lanoyes „Mamma Medea“	34
2.3.1 „Mamma Medea“ - eine Re-, Entmythisierung oder Mythenkorrektur?.....	36
3 Inszenierungsanalyse.....	40
3.1 Herangehensweise der Analyse.....	40
3.2 Theaterwissenschaft und Aufführungsanalysen.....	41
3.3 Bisherige Aufführungsanalysetheorien und -methoden	43
3.4 Analysematerialien.....	46
4 Inszenierungsanalyse drei ausgewählter Szenen.....	47
4.1 1. Szene – Vorspiel und Erstbegegnung von Jason und Medea.....	47
4.1.1 Inhalt.....	48
4.1.2 Sprache, Text und Strichfassung.....	48
4.1.3 Raum, Bühne und Licht.....	50
4.1.4 Kostüme und Requisiten.....	52
4.1.5 Figuren: Bewegung, Interaktion und Kinesis.....	53
4.1.5.1 Chor.....	54
4.1.5.2 Medea.....	55
4.1.5.3 Jason.....	56

4.1.6 Musik.....	57
4.2 2. Szene – Kirkes Richterspruch, Heirat.....	57
4.2.1 Inhalt.....	58
4.2.2 Sprache, Text und Strichfassung	58
4.2.3 Raum, Bühne und Licht.....	59
4.2.4 Kostüme und Requisiten.....	60
4.2.5 Figuren: Bewegung, Interaktion und Kinesis.....	60
4.2.5.1 Medea.....	60
4.2.5.2 Jason.....	61
4.2.6 Musik.....	62
4.3 3. Szene – Ende der Beziehung und Kindermord.....	62
4.3.1 Inhalt.....	63
4.3.2 Sprache, Text und Strichfassung.....	64
4.3.3 Raum, Bühne und Licht.....	65
4.3.4 Kostüme und Requisiten.....	66
4.3.5 Figuren: Bewegung, Interaktion und Kinesis.....	67
4.3.5.1 Medea.....	68
4.3.5.2 Jason.....	70
4.3.6 Musik.....	71
5 Abschließende Analyse und Interpretation.....	73
5.1 Medea und Jason – eine moderne Beziehung?.....	73
5.2 Medea als Reflexions-, Projektions- und Identifikationsfigur heute.....	77
6 Fazit.....	83
7 Abstract – deutsch.....	84
8 Abstract – english.....	85
9 Literaturverzeichnis.....	86
9.1 Primärquellen.....	86
9.2 Sekundärquellen.....	86
9.3 Onlinequellen.....	96
9.4 Medienquellen.....	98
9.5 Abbildungsverzeichnis.....	98
10 Anhang.....	99
10.1 Daten zur Inszenierung.....	99
10.2 Transkript des Interviews mit Philipp Hauß.....	100
10.3 Transkript des Interviews mit Martin Schepers.....	105
10.4 Lebenslauf.....	108

1 Einleitung

Medea dient bildenden wie darstellenden KünstlerInnen seit Jahrhunderten als Modell, die Variationen, in denen ihre Geschichte und sie als Figur überliefert sind, sind beinahe unzählig. Ob Oper, Ballett-Suite, Gemälde, Drama oder Roman – es entsteht der Eindruck, diese Figur habe jeglicher Kunstrichtung als Inspiration und Vorlage gedient.¹ Sie ist eine Frau, die für ihre Liebe zu Jason Vaterland und Familie verrät und verlässt, je nach Darstellung mehr oder weniger skrupellos über Leichen geht, die zielgerichtet und unter Aufbringung aller ihr zur Verfügung stehenden Kräfte um ihre Familie, aber auch ihre Ehre und ihr Ansehen kämpft. Sie erfährt die alles verzehrende Liebe zu Jason, das Zerrissenwerden zwischen ihrer Familie, Jason und deren gänzlich divergierenden Kulturen und Lebensauffassungen. Sie erleidet, einem Land und dessen Menschen ausgesetzt zu sein, die ihr fremd sind und denen sie fremd ist. Ihr widerfahren Demütigung und Ausgrenzung, Abwendung und Unverständnis. Doch ist Medea eine der wenigen Heroinnen, die nicht eines tragischen, aufopfernd heldenhaften Freitodes sterben.² Zur Erlangung ihrer Ziele ist Medea beinahe jedes Mittel recht und seit Euripides' Dramenversion ist sie unverrückbar in die Geschichte eingegangen als die Frau, die ihre eigenen Kinder tötet, um sich an ihrem untreuen Mann zu rächen.³

Dieser grausame Höhepunkt in Medeas Geschichte ist Dreh- und Angelpunkt einer jeden literarischen Verarbeitung, hier nehmen verschiedenste psychologische Motivationen und Auslegungen ihren Ausgang und zeichnen ein jeweils eigenes Bild dieser Frau.

So bietet auch eine der jüngsten literarischen Adaptionen, „Mamma Medea“ von Tom Lanoye, einen neuen Blickwinkel auf diese facettenreiche Figur Medea und ihre vielschichtige Geschichte.⁴

In dieser Arbeit sollen anhand einer Inszenierungsanalyse der Umsetzung des Regisseurs Philipp Hauß am Landestheater Niederösterreich im März 2013 verschiedene bedeutungstragende Elemente gefiltert werden, Funktions- und ästhetische Ausdrucksweisen zugänglich gemacht und die Sinnerzeugung begreiflich gemacht werden. Es werden im Speziellen drei Szenen herausgegriffen, die auf die Aspekte Inhalt, Sprache, Bühnenraum und Licht, Kostüm, Maske und Requisite, Figuren und

¹ Vgl. Preußner, Heinz-Peter, „'Medea fiam!' Rezeption, Korrektur und Widerlegung eines Mythos. Von Euripides über Apollonios Rhodios bis Tom Lanoye“, In: *Mythen der sexuellen Differenz. Übersetzungen. Überschreibungen. Übermalungen*, Hrsg. Ortrun Niethammer / Heinz-Peter Preußner / Françoise Rétif, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007, S. 199-214, hier S. 200f; Kämmerer, Annette / Margret Schuchard / Agnes Speck (Hrsg.), *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, Heidelberg: Mattes Verlag 1998; (Heidelberger Frauenstudien 5); Böschstein, Renate, „Medea – Der Roman der entflohenen Tochter“, In: *Fathers and mothers in literature*, Hrsg. Henk Hillenaar / Walter Schönau, Amsterdam – Atlanta: Rodopi 1994, S. 7-28; (Psychoanalysis and Culture 6).

² Man denke hier beispielsweise an Antigone, die an ihren Werten und Vorstellungen festhält, dafür lebendig eingemauert wird, wo sie sich selbst erhängt, ohne aber ihre Werte verraten zu haben. Vgl. Sophokles, *Antigone*, übersetzt von Wilhelm Kuchenmüller, Stuttgart: Philipp Reclam 2008.

³ Vgl. Euripides, *Medea. Tragödie*, Deutsch von J.J.C. Donner, Stuttgart: Philipp Reclam 2008.

⁴ Vgl. Lanoye, Tom, *Mamma Medea*, aus dem Niederländischen von Rainer Kersten, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2007.

Musik untersucht werden, um daraus das Regiekonzept Hauß' abzuleiten. Es wird aber auch zu untersuchen sein, wie der griechisch antike Stoff „Medea“ auf heutiger Bühne wiederbelebt wird, was seine Aktualität und Zeitlosigkeit auszeichnet.

Denn „Medea“ entspringt der griechischen Mythologie und gehört somit einem riesigen Konglomerat an miteinander verwobenen Geschichten einer längst vergangenen Zeit an. Um eine Aussage über Medeas heutige Geltungskraft tätigen zu können, muss eine Untersuchung des Phänomens Mythos vorangestellt werden.

Mythen sind Geschichten, sie stellen eine spezifische Dimension narrativer Kultur dar, deren vielstimmiger Diskurs in einem breiten Spektrum von Definitionen, Analysen und Interpretationen reflektiert wird. Sie weisen fließende Übergänge zu anderen Erzählweisen auf, erklären Natur und Übernatürliches, berichten von Menschen, GöttInnen, Geistern und Dämonen, vom Ursprung der Dinge und von den Regeln des Zusammenlebens. Sie sind der Lebenswelt jener Menschen verbunden, die sie weitergeben und gestalten, zirkulieren aber auch über große Distanzen und kulturelle Kontexte hinweg und erzählen immer wieder von Gefühlen, Wünschen und Konflikten, die Menschen in verschiedenen Kulturen berühren. Mythen aller Zeiten – von Homer bis Hollywood – vermitteln Vorstellungen und Normen, die in diversen sozialen Gefügen zum Tragen kommen. Sie konstruieren einen imaginären Raum, der eng mit der Alltagswelt verwoben ist, und zeigen ein breites Spektrum von Bewertungen bestimmter Fähigkeiten, Ereignissen und Handlungen auf.⁵

Mythen reflektieren vergangene Verhältnisse und Strukturen, stellen diese in Frage, bieten etwaig Lösungs- oder Bewältigungsvorschläge an, regen aber vor allem zur Eigenreflexion an.⁶

Griechische Mythen erzählen häufig von extremen Grausamkeiten, wilden Bluttaten, unmenschlichem Elend und Unterdrückung, göttlicher Willfährigkeit und himmelschreiender Ohnmacht höheren Gewalten gegenüber. Auch „Medea“ bietet einen ganzen Katalog an Konflikten, den es zu verhandeln gilt und erhält einen Gutteil der evozierten Erschütterung der LeserInnen oder des Publikums durch den Umstand, dass diese Geschichte in keiner entlegenen, weit entfernten Welt spielt, sondern in der spezifisch unsrigen.⁷

Folglich wird im ersten Teil dieser Arbeit den verschiedenen Forschungsstimmen zum Thema Mythos nachgegangen, diese miteinander verglichen und versucht, ein übersichtliches Bild zu erstellen, um dieses Phänomen fassbar zu machen. Es werden Klassifizierungen und Einteilungen von Mythen erörtert, etymologische Rückführungen angegeben und Deutungssätze, Funktionen sowie verschiedene Umgänge mit Mythen vorgestellt. All dies geschieht mit Blick auf „Medea“, deren Mythos, Etymologie und Überlieferung alsdann behandelt wird.

Da die Forschungen und wissenschaftlichen Analysen in Bezug auf Mythen beinahe unermesslich sind, wird der Fokus anlässlich des Themas dieser Arbeit auf den griechischen Mythenkreis gelegt. Auch wird versucht, hauptsächlich jüngere Stimmen zu Wort kommen zu lassen, was sich auf Wis-

⁵ Mader, Elke, *Anthropologie der Mythen*, Wien: Facultas Verlags- und Buchhandlung AG 2008, S. 7.

⁶ Vgl. Flashar, Hellmut, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne, Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage, München: Verlag C.H. Beck oHG 2009, S. 22.

⁷ Vgl. Dörrie, Heinrich, „Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und der römischen Dichtung“, Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Vorträge G 230, 230. Sitzung am 19. April 1978 in Düsseldorf, Opladen: Westdeutscher Verlag 1978, S. 28.

senschaftler des letzten halben Jahrhunderts bezieht. Diese entstammen wiederum höchst unterschiedlichen Fachrichtungen, weshalb bei jeweiliger Erstnennung ebendiese mit angegeben ist, um so den jeweiligen Schwerpunkt des Wissenschaftler oder der Wissenschaftlerin transparenter zu machen.

Tom Lanoye lehnt seine „Mamma Medea“ an Euripides' Drama „Medea“ und Apollonios von Rhodos Epos „Die Fahrt der Argonauten“ an.⁸ So erzählt er nach Apollonios die Ankunft der Griechen in Kolchis, wo sich Medea und Jason das erste Mal sehen, wie Medea Jason zum Goldenen Vlies und anschließend zur gemeinsamen Flucht verhilft, wie sie auf dieser Flucht Medeas Bruder Apsyrtos töten und endet seinen ersten Akt auf der Insel Aiaia, Heimat von Medeas Tante Kirke, die sie von ihrer Bluttat reinwäscht und wo Jason und Medea heiraten. Lanoyes zweiter Akt spielt ganz gemäß Euripides nach einem großen Zeitsprung in Griechenland, in Korinth am Hof des Königs Kreon. Jason ist im Begriff sich mit dessen Tochter Kreusa neu zu vermählen, folglich steht Medea nicht nur vor dem Aus ihrer Ehe, sondern auch vor der Verbannung aufgrund ihrer Weigerung eines friedlichen Beiseitretens – heute würde man dies eine „Einvernehmliche Scheidung“ nennen.

An diesem groben Umriss der Geschichte, der sich vornehmlich auf Jasons und Medeas Beziehung konzentriert, lässt sich bereits erkennen, wie aktuell Medeas Konflikte sind und dass sie auch heute noch als Reflexionsfigur dienen kann.

Karoline Jirsikowski-Winter handelt in der Einleitung zu ihrer Dissertation an der Theaterwissenschaft in Wien „Medea bin ich nun“ die aktuelle Forschungslage bezüglich der Figur Medea und ihrer Motive ab und gewährt so einen guten Überblick über die verschiedenen Forschungsstände.⁹ Viele dieser Analysen betreffen „Handlungsmotive und Eigenschaften von Medea“ und lassen somit „aktuelle und gesellschaftlich relevante Aspekte“ mit dem Medea-Mythos verbinden und reflektieren und finden laut Jirsikowski-Winter in folgenden Konfliktfeldern und Kategorien Überschneidungen: „Fremdes und Anderes, Rassismus, Isolation und Kolonisationsproblematik, Leidenschaftlichkeit, Rache und Gewalt, Differenzen zwischen den Geschlechtern sowie 'neue' Familienstrukturen“¹⁰. Im Folgenden soll weder auf die einzelnen Aspekte systematisch eingegangen werden, noch eine Aufstellung der Medea-Bearbeitungen behandelt werden.

Viel eher werden für das Ziel einer Untersuchung der Aktualität des Stoffes und um die Frage beantworten zu können, ob und in wie weit Medea heute als Reflexionsfigur wirklich fungieren kann,

⁸ Vgl. Preußner, „Medea fiam!“, 2007, S. 204; Euripides, *Medea*, 2008; Apollonios von Rhodos, *Die Fahrt der Argonauten*, Griechisch/Deutsch, Hrsg., übersetzt und kommentiert von Paul Dräger, Stuttgart: Philipp Reclam 2010.

⁹ Vgl. Jirsikowski-Winter, Karoline, „'Medea bin ich nun': Aktualität, Bedeutung und Darstellung der mythologischen Figur Medea in Kunst und Kultur an der Schwelle zum 21. Jahrhundert“, Diss. Universität Wien, Fakultät der Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2013, S. 7-14.

¹⁰ Jirsikowski-Winter, „'Medea bin ich nun'“, 2013, S. 11.

nebst der oben erwähnten Inszenierungsanalysemaske besonders Inge Stephans Konfliktfelder als Reflexionsvorlage Anwendung finden. Stephan sieht in Medea eine „positive und negative Identifikationsfigur im Kampf der Geschlechter und als Bewältigungsfigur, wenn politische oder familiale Ordnungen in die Krise geraten“, aber auch eine „Projektionsfigur in Debatten über Ethnizität und Rassismus“ und findet in diesem Stoff „die Auseinandersetzung um die Bedeutung von Gewalt und die Frage nach Legitimität von Gewalt“¹¹ behandelt.

Lanoyes Schwerpunkt ist die Beziehung von Jason und Medea, deren unwillkürliche Entstehung, die von vielen Notlagen geprägte gemeinsame Zeit und das in Brutalität ausufernde Auseinandergelien.

Hauß schließt sich diesem Fokus an und erklärt: „Ich wollte keine Geschichte einer Ausländerin, die aus ihrer Heimat herausgerissen wird und Probleme in einer neuen Heimat hat, erzählen. Das spielt schon alles mit, aber grundlegend ist, dass Jason und Medea das große, archaische, auch zerstörerische Gefühl von Liebe nicht vereinen können mit ihrer jeweiligen Lebenswelt.“¹²

Diese Unvereinbarkeit führt letztlich zum Mord an den gemeinsamen Kindern. Bei Lanoye bleibt zwar Medea, wie bei Euripides, eine Kindsmörderin, doch gestaltet er das Finale als einen tosenden Streit zwischen den Noch-Eheleuten Jason und Medea, dessen unfreiwillige Opfer die beiden Söhne sind, die je von einem Elternteil getötet werden. Dieser Gewaltakt, ausgeübt von sowohl Medea als auch Jason, bildet sowohl die Grundkonstante des Medea-Mythos, birgt aber auch Lanoyes Eingriff und künstlerische Adaption. Hier wird ein Ventil für Wut, Gewalt und Rachegefühle gezeigt, das ob seiner Sinnlosigkeit und des Treffens von Unschuldigen nicht zeitloser, moderner und aktueller sein könnte.

¹¹ Jirsikowski-Winter, „'Medea bin ich nun'“, 2013, S. 13.
Vgl. Stephan, *Medea*, 2006.

¹² Hauß, Philipp, im Interview mit Magdalena Madl am 24.5.2014, Anhang S. 101.

2 Mythos

In Hinblick auf das Thema dieser Arbeit muss an dieser Stelle ausdrücklich festgehalten werden, dass hier vornehmlich der griechische Mythenkreis untersucht und behandelt wird. Deshalb soll insbesondere auf Rezeption, Tradierung und heutige Wahrnehmung von Mythos eingegangen werden.

2.1 Mythos allgemein

Ehe im Besonderen auf den Mythos Medea eingegangen werden kann und soll, wird hier das Phänomen Mythos vorgestellt und wissenschaftlich zu fassen versucht. Dabei sollen in erster Linie die Vielfältigkeit der Erscheinungsformen und folglich die, nicht immer ganz wissenschaftlich einwandfreien, Deutungen behandelt werden. Die Literatur zu diesem Thema ist beinahe unerschöpflich, weshalb der Fokus auf die Forschungen der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts bis heute gelegt wurde, um so eine zeitliche Eingrenzung, mit wenigen Ausnahmen, zu gewähren.

2.1.1 Forschungsstand

Einen Überblick über die Forschung und Literatur zum Thema „Mythos“ bis ins 20. Jahrhundert bietet der Philologe Walter Burkert in seinem Aufsatz „Griechische Mythologie und die Geistesgeschichte der Moderne“.¹³ Ebenso bietet Christoph Jamme, Professor für Philosophie an der Universität Lüneburg, in seiner „Einführung in die Philosophie des Mythos“ eine kompakte historische wie auch theoretische Darlegung bisheriger Mythentheorien bis in die Gegenwart.¹⁴

Seit Platon wird die strikte Trennung zwischen einer mythischen Weltauffassung und einer wissenschaftlichen, vernünftigen akzeptiert und transportiert: So stehen sich jene Auffassungen gegenüber, die dem Mythos eine „heute noch gültige und konstruktive, ein ganzheitliches Seinsverständnis fördernde erkenntnistiftende Relevanz zubilligen“ und jene, die darin primitives, irrationales, naives Bewusstsein sehen, das mit unserer aufklärerischen Vernunft nicht in Einklang zu bringen ist.¹⁵

¹³ Burkert, Walter, „Griechische Mythologie und die Geistesgeschichte der Moderne“, In: *Entretiens sur l'antiquité classique. Les études classiques aux XIX^e et XX^e siècles: leur place dans l'histoire des idées*, Tome XXVI, Hrsg. Olivier Reverdin / Bernard Grange, Vandœuvres-Genève: Fondation Hardt 1980, S. 159-199.

¹⁴ Vgl. Jamme, Christoph, *Einführung in die Philosophie des Mythos. Neuzeit und Gegenwart*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991; (Die Philosophie. Einführung in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse ihrer Disziplin, Band 2, Hrsg. Luc Brisson / Christoph Jamme), insbesondere S. 1-6.

¹⁵ Vgl. Steskal, Christoph, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg: Roderer Verlag 2001; (Theorie und Forschung Band 739, Literaturwissenschaften Band 31; Orig. Diss. Universität München), S. 22.

Auch Hans Poser sieht die „Spannung zwischen Vernunft und Mythos“ darauf beruhend, dass das „lumen naturale der aufgeklärte[n] Ratio“ eine völlige Auflösung des in Mythen Gesagten und Gemeinten aufgetragen wird, wogegen andere „die Resistenz“ des Mythos betonen. Siehe hierzu Poser, Hans, „Mythos und Vernunft. Zum Mythenverständnis der Aufklärung“, In: *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, Hrsg. Hans Poser, Berlin / New York: de Gruyter 1979, S. 130-153, hier S. 130.

So fasst auch Christoph Steskal in seiner Dissertation „Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts“ den Forschungsstand zusammen, zeichnet die verschiedenen Strömungen und Forschungsmeinungen nach.¹⁶ Steskal beschreibt die wohl bis heute akzeptierte Deutung von Mythen als jene, gewisse unerklärliche Phänomene und Erfahrungen mittels göttlicher Personifikationen fassbarer und entzifferbarer zu machen: „Die Grundannahme, der Mythos sei Folge einer frühzeitlichen, vorrationalen, kindlich-naiven, sinnlich-konkreten und letztlich auch defizitären Strategie der Wirklichkeitsaneignung mittels der vergötternden Personifikation undurchschaubarer Naturzusammenhänge, hat sich bis heute gehalten.“¹⁷ Diese Definition ist wissenschaftlich absolut unhaltbar, was im Folgenden gezeigt wird. Dennoch findet dieses Zitat hier Erwähnung, da diese Auffassung immer noch weitgreifend kursiert und scheinbar im kollektiven Unterbewusstsein verankert zu sein scheint.¹⁸

Die folgenden Abschnitte sollen einen Überblick über die Mythendeutungen und -auffassungen, sowie einen Abriss über den Umgang mit Mythen geben.

2.1.2 Mythos als anthropologische Grundkonstante

„Ganz allgemein läßt sich [...] feststellen, daß der Mensch im Grunde immer die Tendenz hatte, in einem übergeordneten Jenseits nach Prinzipien zur Erklärung der sinnlich wahrnehmbaren Welt zu suchen und vor allem danach, seine Handlungen zu rechtfertigen und sich ihres Erfolges zu versichern.“¹⁹ So hält der Philosoph Luc Brisson die anthropologische Grundkonstante zur Entstehung von Mythen fest, die uns allen inhärent zu sein scheint. Burkert definiert weiters Mythos als „Komplex von Erzählungen“²⁰ denen eine besondere „Bedeutsamkeit“²¹ inne ist. Zu diesem Schluss kam

Leszek Kolakowski spricht in diesem Zusammenhang nicht zuletzt in seinem Buchtitel von einer „Gegenwärtigkeit des Mythos“. Siehe hierzu Kolakowski, Leszek, *Die Gegenwartigkeit des Mythos*, aus dem Polnischen von Peter Lachmann, München: R. Piper & Co. Verlag ³1984; (Orig. *Obecność mitu*, 1972), S. 9.

¹⁶ Vgl. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 17-39.

¹⁷ Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 21.

¹⁸ Vgl. Kapitel 2.1.6 Deutungsansätze und Funktionen von Mythen S. 14-18.

¹⁹ Brisson, Luc, *Einführung in die Philosophie des Mythos. Antike, Mittelalter und Renaissance*, aus dem Französischen übersetzt von Achim Russer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996; (Die Philosophie. Einführung in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse ihrer Disziplin, Band 1, Hrsg. Luc Brisson / Christoph Jamme), S. 6. Brisson fügt hier hinzu, dass dies nur dann „Aussicht auf Erfolg [hat], wenn Diesseits und Jenseits nicht radikal voneinander geschieden“ sind, sondern eine vermittelnde Position in Form von „Sehern, Priestern und Dichtern“ vorhanden ist.

Vgl. Burkert, Walter, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart / Berlin / Köln u.a.: Verlag W. Kohlhammer 1977; (Die Religionen der Menschheit, Band 15, Hrsg. Christel Matthias Schröder), S. 99f.

²⁰ Burkert, Walter, „Antiker Mythos – Begriff und Funktion“, In: *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Hrsg. Heinz Hofmann, mit Beiträgen von Walter Burkert, Heinz Hofmann, Lutz Käppel u.a., Tübingen: Attempto Verlag 1999, S. 11-26, hier S. 11.

²¹ Burkert, „Antiker Mythos“, 1999, S. 14.

Den Begriff der 'Bedeutsamkeit', als dessen Träger der Mythos fungiert, hat schon Hans Blumenberg geprägt und ausgeführt. Bedeutsamkeit müsse zwar einen Wirklichkeitsbezug haben, hierbei geht es aber nicht um eine wissenschaftliche Wahrheit, die der Mythos transportiere.

Vgl. Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996; (Orig. 1979), S. 68-126, insbesondere S. 77f.

schon Arnold Gehlen, seinerseits Philosoph, Anthropologe und Soziologe, der den Mythos als Erzählung im weitesten Sinne erfasste, dessen Besonderheit die Stereotypisierung und Verselbstständigung des Inhaltes sei.²² Auch spätere Wissenschaftler, wie Jan Assmann, Professor für Altertumswissenschaften an der Universität Heidelberg, greifen auf diese Definition zurück: Mythos ist laut Assmann eine „fundierte“ Erzählung, die einen gewissen „Status quo“ legitimiert und schützt.²³ Dass der Mythos unsriger Welt und nicht einer vorweltlichen angehört, unterstreicht auch Jamme, der im Mythos „eine grundlegende menschliche Erfahrung“ sieht.²⁴ Hier wird bereits ausdrücklich festgehalten, dass eine so genannte 'Ursprungsfrage' zu keinem sinnvollen wissenschaftlichen Diskurs führen kann und wird.²⁵

Burkert betont hierzu fast polemisch, dass die Einordnung als „traditionelle“ Erzählung die Frage nach dem 'Ursprung' im ersten Atemzug erstickt.²⁶ Der Philosoph Hans Blumenberg sieht in den zwei Kategorien „Poesie und Schrecken“ einer potentiellen Ursprünglichkeit von Mythen entweder eine „anthropomorphe Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen“ oder aber einen Ausdruck der Angst vor einer unerklärlichen, unberechenbaren und unbeherrschbaren Wirklichkeit.²⁷

Als „Verbalisierung einer komplexen Wirklichkeitserfahrung“ ist Mythos „angewandte Erzählung“.²⁸ Karl Kerényi, Philologe und Religionswissenschaftler, schreibt diesbezüglich, jeglichen technischen, religiösen oder politischen Kontext einbeziehend: „er [der Mythos] ist etwas für die Anwendung“.²⁹ Assmann geht hier wiederum von einem identitätsschaffenden und -sichernden Ver-

Vgl. Jamme, Christoph, „*Gott an hat ein Gewand*“. *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 171.

²² Vgl. Gehlen, Arnold, *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, Bonn: Athenäum-Verlag 1956, S. 250.

²³ Assmann, Jan, „Frühe Formen politischer Mythomotorik. Fundierende, kontrapräsentische und revolutionäre Mythen“, In: *Revolution und Mythos*, Hrsg. Dietrich Harth / Jan Assmann, mit Beiträgen von Jan Assmann, Klaus von Beyme, Detlev Claussen u.a., Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992, S. 39-61, hier S. 39.

²⁴ Jamme, Christoph, „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 17.

²⁵ Jamme konstatiert hierzu, dass dies nur als Mittel „einer Ausgrenzung von bestimmten Phänomenen (wie etwa des Mythos) aus unserem Kulturkreis“ dienen würde und folglich sinnfrei wäre. Vgl. Jamme, „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 17.

Dass Mythen aber letztlich ihr Entstehen „individuellen Schöpfern“ zu verdanken haben, vermerkt Lévi-Strauss, um zu unterstreichen, dass, um den „Zustand des Mythos“ erreichen zu können, diese Schöpfung ausdrücklich nicht individuell bleiben darf. Siehe hierzu Lévi-Strauss, Claude, *Mythologica IV. Der nackte Mensch*, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976; (Orig. *Mythologiques IV. L'homme nu*, Paris 1971), S. 733.

²⁶ Vgl. Burkert, Walter, „Mythisches Denken. Versuch einer Definition an Hand des griechischen Befundes“, In: *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, Hrsg. Hans Poser, Berlin / New York: de Gruyter 1979, S. 16-39, hier S. 17.

²⁷ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 1996, S. 68-76, Zitat S. 68.

Wobei Blumenberg auch hier in seinen Ausführungen anmerkt, dass eine 'Ursprungsfrage' reiner Spekulation ausgeliefert ist.

²⁸ Burkert, „Mythisches Denken“, 1979, S. 29.

²⁹ Kerényi, Karl, „Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos 1964“, In: *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos*, Hrsg. Karl Kerényi, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 234-252; (Wege der Forschung, Band XX), hier S. 236. Hervorhebungen des Autors übernommen.

gangenheitswissen aus, das als erinnerte, „bewohnte“ Geschichte Mythos ist.³⁰

2.1.3 Klassifizierung und Einteilung von Mythen

Die Klassifizierung und Einteilung von Mythen lässt sich nicht so ohne weiteres vornehmen.

Burkert setzt fest, dass eine solche Einteilung und vor allem Abgrenzung zu anderen Erzählgattungen nur innerhalb einzelner Kulturen, Sprachen und Literaturen Geltung tragen könne, was in unserer Sprache eine klare Differenzierung des „Mythos“ von „Sage, Märchen und Legende“ bedeute.³¹

Steskal arbeitet die verschiedenen Ansätze hierzu deutlich heraus: Rekurrierend auf Peter Kobbe führt er dessen Dreiteilung von Mythen an, nämlich Ursprungs- und Schöpfungsmythen (Theogonien und Kosmogonien), Göttermythen (Leben, Taten und Eigenart der Götter) und Heldenmythen (Kämpfe und Leiden, Unterweltsfahrten und Apotheosen der Heroen).³² An dieser Stelle bemerkt Steskal bereits den problematischen Umgang mit „Entstehung, Wesen und Funktion von Mythen“.³³ Kerényis Mythensammlung schließt sich dieser Unterteilung teilweise an und ist als zweibändiges Werk in den Kategorien „Götter- und Menschheitsgeschichten“³⁴ und „Heroen-Geschichten“³⁵ zu finden.

In der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts vertrat insbesondere Robert von Ranke-Graves, Schriftsteller und Dichter, die Auffassung von 'echten Mythen', die sich durch einen ganzen Unterscheidungskatalog von Allegorien, Fabeln, Dichtungen und vielem mehr differenzieren lassen.³⁶

³⁰ Assmann, „Frühe Formen politischer Mythomotorik“, 1992, S. 40-47, Zitat S. 47.

³¹ Burkert, Walter, „Literarische Texte und Funktionen Mythos: Zu Ištar und Atrahasis“, In: *Funktionen und Leistungen des Mythos. Drei altorientalische Beispiele*, Hrsg. Jan Assmann / Walter Burkert / Fritz Stolz, Freiburg Schweiz: Universitätsverlag / Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1982, S. 63-82; (Orbis biblicus et orientalis, Nr. 48, Hrsg. Othmar Keel, unter Mitarbeit von Bernard Trémeö und Erich Zenger), S. 64.

Als äußerliches Indiz zur Abgrenzung gegenüber Märchen hält Burkert an anderer Stelle fest, dass in Mythen eine eindeutige Wirklichkeitsreferenz auftrete, vornehmlich vollständige Eigennamen mit eindeutigem Wirklichkeitsbezug, wohingegen in Märchen entweder gar keine Namen oder nur Allerweltsnamen angeführt würden. Siehe hierzu Burkert, „Mythisches Denken“, 1979, S. 30; Burkert, „Antiker Mythos“, 1999, S. 14.

Kerényi hält fest, dass die Unterscheidung zwischen Mythologie und Märchen im Verhalten zu ihnen liege. In Mythen gehe das Leben „mit völligem Einsatz seiner Selbst“ ein, was sich am deutlichsten in Kult und Krieg zeige, wogegen das Märchen zum reinen Zuhören, sogar nur zum Lesen sei. Für die stoffliche Grundlage bedeute es jedoch keinen Unterschied. Siehe hierzu: Kerényi, Karl, „Was ist Mythologie?“, In: *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos*, Hrsg. Karl Kerényi, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 212-233; (Wege der Forschung, Band XX), S. 222.

³² Kobbe, Peter, *Mythos und Modernität. Eine poetologische und methodenkritische Studie zum Werk Hans Henny Jahnns*, Stuttgart / Berlin / Köln / u.a.: Verlag W. Kohlhammer 1973; (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, Band 32, Hrsg. Hans Fromm / Hugo Kuhn / Walter Müller-Seidel u.a.).

Vgl. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 17.

³³ Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 17.

³⁴ Kerényi, Karl, *Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeschichten*, Zürich: Rhein-Verlag 1951.

³⁵ Kerényi, Karl, *Die Mythologie der Griechen. Die Heroen-Geschichten*, Hrsg. Magda Kerényi, Stuttgart: Klett-Cotta 1997; (Orig. Zürich: Rhein-Verlag 1958).

³⁶ Vgl. Ranke-Graves, Robert von, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutungen*, autorisierte deutsche Übersetzung von Hugo Seinfeld, mit Mitwirkungen von Boris v. Borresholm, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972/2007; (Orig. USA 1955), S. 11.

Oftmals wird aber auch in anderem Kontext von 'echten' und 'unechten' Mythen gesprochen. Kerényi beispielsweise differenziert so jene, die auf das „Urphänomen Mythos zurückgeführt werden können“ von jenen, die ein politisches

Diese 'echten Mythen' führt er auf matriarchalisch geprägte Kulturen Europas zurück, respektive den Kult der 'Großen Mondgöttin', die sich durch die triadisch-zyklische Beziehung zu und Identifikation mit dem Mondlauf, den Jahreszeiten, der Tier- und Pflanzenwelt auszeichnet.³⁷

Dies erwähnend behandelt Steskal in seinen weiteren Ausführungen verschiedene Zugänge und Mythendeutungen: Numinose Mythendefinitionen nehmen Bezug auf frühgeschichtliches Einwirken göttlicher Instanzen, psychoanalytische und tiefenpsychologische Mythostheorien sehen in Mythen Manifestationen von anthropologisch unterbewussten Konstanten.³⁸ Burkert sieht drei praktikable und praktizierte Zugänge zum Mythos: einen ritualistischen, einen psychoanalytischen und einen struktural-semiotischen, die Burkerts Verständnis nach einer „soziologisch-funktionalen, einer verstehend-phänomenologischen und einer logisch-analysierenden Anthropologie“ entsprechen.³⁹

Erwähnt sei hier auch der Religionswissenschaftler und Philosoph Mircea Eliade, der den Mythos in eine rein theologische Kategorie rückt: Mythos „erzählt eine heilige Geschichte, d.h. ein primordiales Ereignis, das am Anbeginn der Zeit, *ab initio*, stattgefunden hat. [...] Der Mythos ist also eine Geschichte dessen, was sich *in illo tempore* zugetragen hat, der Bericht über das, was die Götter oder die göttlichen Wesen am Anbeginn der Zeit getan haben.“⁴⁰ Seine Hauptfunktion bestehe folglich darin, die „exemplarischen Modelle für alle Riten und alle wesentlichen Betätigungen des Menschen (Ernährung, Sexualität, Arbeit, Erziehung usw.) zu 'fixieren'“. ⁴¹

Lanoyes Version ist nach Eliades Definition klar in der Antike anzusiedeln, auch wenn die göttliche Komponente in Lanoyes Version des Medea-Mythos nicht mehr allzu stark vorhanden ist. Lanoye lässt zwar Medea konkrete Gottheiten anrufen und um Beistand bitten,⁴² doch führt er weder Rituale noch spezifische Gottesanbetungen an. Rekurrierend auf Burkert lässt sich hier ein psychoanalytisches Herangehen an „Medea“ feststellen, da insbesondere die psychologischen Motivationen der

Ziel bezwecken. Siehe hierzu Kerényi, „Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos 1964“, ³1982, S. 239f.

³⁷ Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, ¹⁷2007, S. 13; Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 30f.

³⁸ Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 18f.

³⁹ Burkert, „Antiker Mythos“, 1999, S. 13.

⁴⁰ Eliade, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1984; (Orig. *Le sacré et le profane*, 1957), S. 85. Hervorhebungen des Autors übernommen.

Burkert merkt hierzu an, dass die Einschränkung von Mythen auf Erzählungen in göttlichem Kontext oder solche wie bei Eliade, die auf urzeitliche Ereignisse '*in illo tempore*' rekurrieren, in der griechischen Mythologie keine äquivalente Anwendung finden können und lehnt diesen Definitionskreis daher ab. Siehe hierzu Burkert, „Mythisches Denken“, 1979, S. 29.

Vgl. Eliade, *Das Heilige und das Profane*, 1984, S. 63 und 85.

⁴¹ Eliade, *Das Heilige und das Profane*, 1984, S. 87.

Vgl. Schuscheng, Dorothe, *Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggerts*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1987; (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Band 1006; Orig. Diss. Universität Düsseldorf), S. 31.

⁴² Medea: „O Helios, goldener Sonnengott, ich fleh: Lass Jason unbeschadet diesem Land entfliehn – und sorg für seine sichere Heimkehr“ In: Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 11.

Vgl. Kapitel 4.1 1. Szene – Vorspiel und Erstbegegnung von Jason und Medea, S. 47-57.

Figuren herausgearbeitet sind und verhandelt werden.

2.1.4 Etymologie

Mythos wird von dem Verb *mytheisthai* abgeleitet und bedeutet sowohl 'Wort' als auch 'Geschichte' und 'Erzählung'.⁴³ Dieses gesprochene Wort wird oft antagonistisch zu *lógos* gesetzt. Bezugnehmend auf die Etymologie von *mýthos* verteidigt Burkert seine Theorie des Mythos als Erzählung, da insbesondere *lógos* von *légein*, 'sammeln', abstamme, was „einzelne nachprüfbare Feststellungen zusammenbringen“ heiße, wohingegen *mýthos* etwas sei, wofür „man keine Verantwortung übernimmt“. ⁴⁴ Kerényi zeigt auch das Gegensatzpaar *mythos* und *ergon* auf: rekurrierend auf Homer sei die „Geschicklichkeit“ der Rede der der Taten entgegengestellt.⁴⁵

Mythos bildet für Jamme eine Erzählung, die „bestimmte wiederholbare Ereignisse, die außerhalb von Raum und Zeit liegen“ erzählt und „an bestimmten Knotenpunkten der menschlichen Existenz“ ansetzt.⁴⁶ Diesbezüglich führt er wortgeschichtlich an, dass „μῦθος ursprünglich dasselbe wie λογος bedeutete: nämlich 'Wort', gesprochene Rede“. ⁴⁷ An anderer Stelle hebt Kerényi *legein* als das Erzählen von Mythen hervor, das „Resonanz-Erwecken war; innerliches Resonanz-Erwecken, indem auch das Bewußtsein dadurch erweckt wurde, daß die erzählte Geschichte den Erzähler und die Zuhörer persönlich anging“, weshalb er die Forderung folgen lässt, dass Mythen in solch ein lebendiges, eben erzählendes und aufnehmendes Stadium zurückversetzt gehören.⁴⁸

2.1.5 Sprachgebrauch und Verschriftlichung

Zum Sprachgebrauch merkt der klassische Philologe Heinrich Dörrie an, dass zwischen „Mythologie [...] und Mythos [...] nach griechischem Verständnis sorgfältig zu trennen“ sei.⁴⁹ Er bringt den einleuchtenden Vergleich, dass zwischen Mythos und Mythologie derselbe Abstand bestehe wie zwischen „Geschichte und Geschichtsschreibung“, wonach als Mythologie nur jenes „Nachzeichnen“ mythischer Abläufe zu verstehen sei, Mythos aber auf komplexe Art und Weise unsere Sinne und Wahrnehmung anspreche und so auf unsere Handlungen Einfluss nehmen könne.⁵⁰

Auch Dietrich Harth, Literatur- und Kulturwissenschaftler, vertritt diese Abgrenzung und hebt ins-

⁴³ Zimmermann, Bernhard, „Zum Begriff Mythos in der griechischen Literatur“, In: *Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten*, Hrsg. Bernhard Zimmermann, Freiburg i.Br / Berlin / Wien: Rombach 2009, S. 11-16; (Rombach Wissenschaften, Reihe Paradeigmata, Band 6, Hrsg. Bernhard Zimmermann in Zusammenarbeit mit Karlheinz Stierle und Bernd Seidensticker), hier S. 11.

Vgl. Jamme, „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 22.

⁴⁴ Burkert, „Mythisches Denken“, 1979, S. 19.

⁴⁵ Kerényi, „Was ist Mythologie?“, ³1982, S. 214.

⁴⁶ Jamme, „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 21.

⁴⁷ Jamme, „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 22.

⁴⁸ Kerényi, *Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeschichten*, 1951, S. 10.

⁴⁹ Dörrie, „Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und der römischen Dichtung“, 1978, S. 7.

⁵⁰ Dörrie, „Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und der römischen Dichtung“, 1978, S. 7.

besondere die Rolle der Verschriftlichung hervor, die die Mythologie bedingt und somit den mündlich tradierten Mythos „aufgeschrieben, kommentiert und geordnet“ hat.⁵¹ Dieser Übergang des Kommunikationsmediums vom Mündlichen zum Schriftlichen wird wiederholt als Differenzierung und Wendepunkt herangezogen.⁵² Dies muss in einem historisch sich entwickelnden Kontext betrachtet werden. Mythologie ist demnach eine „Kunst neben und innerhalb der Poesie“, die eine stoffliche Voraussetzung hat.⁵³ So darf nicht vergessen werden, dass auch hier mit Lanoyes „Mamma Medea“ eine Verschriftlichung des Medea-Mythos vorliegt, die wiederum auf schriftliche Überlieferungen, nämlich Euripides' „Medea“ und Apollonios von Rhodos „Die Fahrt der Argonauten“, zurückgreift und diese verarbeitet.

Aber die Schrift verhalf nicht nur zu einer Aufzeichnung der Mythen, sie modifizierte die mentalen Gewohnheiten, modulierte das kollektive Erinnern, brachte die Mythen, wie Brisson schreibt, zum „Erstarren“ und wird aufgrund dieses Einschnitts in die 'Benutzung' der Mythen auch als Schock für die damaligen Griechen interpretiert.⁵⁴ Der Philosoph Jan Patočka sieht in der Schriftlichkeit eine Aktualisierungsmöglichkeit der Vergänglichkeit, hebt hier die neue Gedächtnisleistung hervor, sieht insbesondere in der verschriftlichten Sprache einen Spiegel der Welt.⁵⁵ „Es ist also in der Schrift erstens eine Macht der Wiederbelebung, Ent-Okkasionalisierung, Entpersönlichung und Idealisierung“⁵⁶, die aber letztlich den Menschen des Mythos enthebt und ihn sich distanzieren lässt.⁵⁷ Das Niederschreiben der Mythen ist für Blumenberg bereits Betrug, eben weil Mythos ein flexibles und existentielles Medium der Wirklichkeitsaneignung des Menschen ist.⁵⁸ Dieser Aspekt darf nicht außer Acht gelassen werden, da wir ausschließlich auf verschriftlichte, oder zumindest bildhaft dargestellte und festgehaltene Mythen wissenschaftlich rekurren können und auch in dieser Arbeit auf niedergeschriebene, also bearbeitete Mythen zurückgegriffen wird. Die Überlieferung der Mythen war mündlich, ehe etwa 700 v. Chr. Hesiod begann, diese zu systematisieren, die dann weiters im 8. Jhdt. v. Chr. zu Epen zusammengefasst wurden,⁵⁹ wobei einer voreiligen Wertung dieses Vorganges mit Burkerts Worten begegnet werden muss: „es wird nicht kopiert, sondern generiert“.⁶⁰

Was Lanoye mit seiner Version hervorbringt und inwiefern diese kopiert oder generiert wird im Ka-

⁵¹ Harth, Dietrich, „Revolution und Mythos. Sieben Thesen zur Genesis und Geltung zweier Grundbegriffe historischen Denkens“, In: *Revolution und Mythos*, Hrsg. Dietrich Harth / Jan Assmann, mit Beiträgen von Jan Assmann, Klaus von Beyme, Detlev Claussen u.a., Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992, S. 9-35, hier S. 14.

⁵² Vgl. Jamme, „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 207.

⁵³ Kerényi, „Was ist Mythologie?“, 1982, S. 216.

⁵⁴ Vgl. Brisson, *Einführung in die Philosophie des Mythos*, 1996, S. 10.

⁵⁵ Patočka, Jan, *Ketzerische Essays zur Philosophie der Geschichte und ergänzende Schriften*, Hrsg. Klaus Nellen / Jiří Němec, Stuttgart: Klett-Cotta 1988, S. 233.

⁵⁶ Patočka, *Ketzerische Essays*, 1988, S. 234.

⁵⁷ Vgl. Patočka, *Ketzerische Essays*, 1988, S. 62f; Jamme, „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 209.

⁵⁸ Vgl. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 1996, S. 169-171; Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 26.

⁵⁹ Vgl. Jamme „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 33 und 207.

⁶⁰ Burkert, „Literarische Texte und Funktionen Mythos“, 1982, S. 63.

pitel 2.3. Tom Lanoyes „Mamma Medea“ analysiert.

2.1.6 Deutungsansätze und Funktionen von Mythen

Der Historiker Paul Veyne sieht in der griechischen Mythologie „im Grunde nichts anderes [...] als eine sehr volkstümliche Literaturgattung, ein sehr weites Feld vor allem mündlicher Literatur“.⁶¹

Joseph Fontenrose, Philologe und Religionswissenschaftler, definiert Mythen primär als Erzählungen über Götter, überirdische und übermenschliche Wesen.⁶² Obwohl sich Burkert dieser Eingrenzung durchaus anschließt, macht er dennoch auf die Enge dieses Definitionsfeldes, auf die Gefahr der Diallele und auf die ausschließende Funktion aufmerksam.⁶³

Die funktionale Definition der myth-and-ritual-Schule ist wieder viel zu eng gegriffen, da sie Mythos als Erzählung nur in Bezug auf Ritual oder rituellen Kontext gelten lässt.⁶⁴

Die Ansätze des Philosophen Constantin Ionescu Gulians, der in Mythen eine komplexe „Form der primitiven Kultur“ sieht, „in der die Bewußtseinsformen noch ungenügend differenziert sind [...] weil die Notwendigkeit einer Stellungnahme, eines Reagierens auf die Existenzprobleme jede Geistesäußerung durchtränkt“⁶⁵ und folglich die Haltung „der modernen Kultur“ nur die sein kann, „den Mythos als *urtümliche* Kulturform zu werten, nicht aber als Denk- oder Lebensmodell“⁶⁶ abzutun, kann an dieser Stelle entschieden als vorsintflutlich abgelehnt werden. Der Philosoph Hans Poser kritisiert diese Sicht als vereinfachte aufklärerische Sicht, die Mythen gerne als „Fabelwerke“ abtut, ohne dies genügend zu begründen.⁶⁷ Einen charmanteren Übergang findet hier Ernst Cassirer, ebenfalls Philosoph, der nach Steskal zusammengefasst im Mythos zwar auch eine „Manifestation primitiv-sinnlicher Wirklichkeitsaneignungen und in den mythischen Fabeln den Ausdruck früher Stra-

⁶¹ Veyne, Paul, *Glaubten die Griechen an ihre Mythen? Ein Versuch über die konstitutive Einbildungskraft*, aus dem Französischen von Markus May, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987; (Orig. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*), S. 28.

⁶² Vgl. Fontenrose, Joseph, „The Ritual Theory of Myth“, In: *Folklore Studies: 18*, Berkeley / Los Angeles: University of California Press 1966, S. 54.

⁶³ Vgl. Burkert, „Literarische Texte und Funktionen Mythos“, 1982, S. 64.

⁶⁴ Vgl. Burkert, „Literarische Texte und Funktionen Mythos“, 1982, S. 65.

An anderer Stelle fasst Burkert zusammen: „Man kann die Ritualtheorie des Mythos in doppelter Perspektive sehen: sie entstand und wirkte zunächst unter der Herrschaft des Evolutionsgedankens. 'Ursprünglich' ist das Primitive, und eigentlich ist es ein doppeltes Missverständnis, das zum Mythos führt: missverstandene Kausalität führt zum magischen Ritus, missverstandener Ritus erscheint als Mythos. [...] Entscheidend ist der Schritt hinaus über die bloss sprachlich-philologische Ebene, ohne dass dieser Schritt gleich zur kurzschlüssigen Fixierung an eine Realität, etwa im Sinn der Naturallegorie, führt. Dem Zeichensystem des Mythos tritt ein anderes Kommunikationssystem zugeordnet oder vorgeordnet an die Seite. Aufzuweisen ist zunächst der Parallelismus, die Sequenz von Entsprechungen und Permutationen. Mythos und Ritual erhellen einander gegenseitig, ohne weitergehende anthropologische Erklärungen zu präjudizieren.“ Siehe hierzu Burkert, „Griechische Mythologie und die Geistesgeschichte der Moderne“, 1980, S. 174f.

⁶⁵ Gulian, C.I., *Mythos und Kultur. Zur Entwicklungsgeschichte des Denkens*, Übertragung aus dem Rumänischen von Friedrich Kollmann, Wien / Frankfurt / Berlin: Europa Verlag 1971, S. 177.

Hier sei angemerkt, dass Gulian auch nicht definiert, was er genau unter „primitiver Kultur“ versteht und die Verwendung dieser Zuschreibung generell höchst kritisch betrachtet werden muss.

⁶⁶ Gulian, *Mythos und Kultur*, 1971, S. 181. Hervorhebungen des Autors übernommen.

⁶⁷ Poser, „Mythos und Vernunft“, 1979, S. 136f.

tegien des Menschen“ sieht, diese aber als kognitive und konstruktive Verarbeitung deutet.⁶⁸

Burkert definiert daher Mythos als „angewandte Erzählung“, „als primäre Verbalisierung von überindividuellen, kollektiv wichtigen Aspekten der erfahrenen Wirklichkeit“.⁶⁹ Er erweitert diesbezüglich die Theorie und fasst den Mythenkreis größer. Im Mythos findet er mindestens zwei Dimensionen: eine 'konnotative', die Sinnstruktur oder der 'Eigensinn' einer Erzählung, und die 'denotative', die Beziehung auf die Realität, wozu für Burkert gerade Eigennamen als realitätsbezogene Bezeichnungsfunktionen gelten.⁷⁰

Auch Veyne spricht im griechisch mythologischen Kontext von authentischen Kernen, „kleine Details, die wahr sind [...] wie die Namen der Helden oder ihre Genealogie“.⁷¹ Nicht von ungefähr rekurrieren auch die Figuren in „Medea“ immer wieder auf ihre Herkunft und Abstammung, beziehen einen Großteil ihrer Ichidentität und ihres Status aus dieser genealogischen Linie.

Im Zuge seiner Theorien zur Mythomotorik, die jener Antrieb ist, der jene Entwicklung in Gang bringt und hält, der Geschichte verinnerlichen und so aus ihr Identität und Kontinuität schöpfen lässt, definiert Assmann Mythos als eine „Form des Vergangenheitsbezugs, also eine Form der Erinnerung“.⁷²

Als Teil des Gesamtsystems Kultur, um erworbene Eigenschaften an kommende Generationen weiter zu vererben, zur Verarbeitung und Wiederverwendung von Erlebnissen, stellen Mythen für den Ethnologen Claude Lévi-Strauss einen Übergang von „gelebten Ordnungen“ zu „gedachten Ordnungen“⁷³ dar und dienen somit als symbolhaftes Kommunikationsmedium der Verarbeitung von

⁶⁸ Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 22.

Vgl. Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen, Zweiter Teil, Das mythische Denken*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1953, hier S. 20.

⁶⁹ Burkert, „Literarische Texte und Funktionen Mythos“, 1982, S. 65.

Wiewohl Burkert an anderer Stelle bemerkt, dass Wirklichkeit und Erzählung nicht „isomorph“ sind, so gilt Mythos „oft [als] die grundlegende, allgemein akzeptierte, oder jedenfalls die erste und älteste Verbalisierung einer komplexen Wirklichkeitserfahrung, die primäre Weise, darüber zu sprechen, so wie ja das Erzählen sich als eine ganz elementare Form der Kommunikation erwiesen hat.“ Siehe hierzu Burkert, „Mythisches Denken“, 1979, S. 29.

⁷⁰ Vgl. Burkert, „Literarische Texte und Funktionen Mythos“, 1982, S. 65; Fußnote 18.

⁷¹ Veyne, *Glaubten die Griechen an ihre Mythen?*, 1987, S. 27.

Fritz Stolz führt in Hinblick auf natürliche, aber auch historisch-kulturelle Faktoren von Mythen an, dass es ausdrücklich unrichtig sei, diesen Zusammenhänge mit geschichtlichen Ereignissen gänzlich abzusprechen. Siehe hierzu Stolz, Fritz, „Einführung“, In: *Funktionen und Leistungen des Mythos. Drei altorientalische Beispiele*, Hrsg. Jan Assmann / Walter Burkert / Fritz Stolz, Freiburg Schweiz: Universitätsverlag / Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1982, S. 7-11; (*Orbis biblicus et orientalis*, Nr. 48, Hrsg. Othmar Keel, unter Mitarbeit von Bernard Tréméö und Erich Zenger), hier S. 9.

⁷² Assmann, „Frühe Formen politischer Mythomotorik“, 1992, S. 40.

Assmann gesteht der Mythomotorik sowohl „fundierende“ Funktionen zu, die aktuelles Geschehen mittels Einordnung in Geschichten festigen und legitimieren, aber auch „kontrapräsentische“, die auf Defizienzerfahrungen aufbauen und eine glorreichere Vergangenheit besingen. Siehe hierzu Assmann, „Frühe Formen politischer Mythomotorik“, 1992, S. 52.

⁷³ Vgl. Dick, Marcus, *Welt, Struktur, Denken. Philosophische Untersuchungen zu Claude Lévi-Strauss*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2009, S. 216.

Siehe hierzu Lévi-Strauss, Claude, *Strukturelle Anthropologie I*, aus dem Französischen von Hans Naumann, Frankfurt am Main: 1967; (Orig. *Anthropologie Structurale*, Paris 1958).

Wirklichkeitserfahrungen des Menschen.⁷⁴ Mythen beziehen sich nach Lévi-Strauss immer auf vergangene Ereignisse und bergen in sich die Dualität einer Zeitlichkeit wie einer Dauerstruktur,⁷⁵ das mythische Denken gehe „von einer Bewußtmachung bestimmter Gegensätze“ aus und führe „zu ihrer allmählichen Ausgleichung“. ⁷⁶ Dieser intellektuelle Akt gründet darauf, dass Mythos „Sprache“ ist,⁷⁷ die es mittels Strukturanalyse zu sortieren und analysieren gilt.⁷⁸

Dass Mythos die Wirklichkeit beschreibt, keine spontane Erfindung ist und darüber hinaus realitätskonstruierend ist, beschreibt Burkert in folgender Formel: „Nicht nur, so ist es, sondern auch: so soll und muß es sein.“⁷⁹ Auch Leszek Kolakowski, Philosoph und Historiker, rückt die „sinn-, wert- und kontinuierkeitsstiftenden Funktionen“⁸⁰ in den Vordergrund und sucht die „Gegenwärtigkeit des Mythos in den nicht-mythischen Bereichen der Erfahrung und des Denkens“ auszumachen.⁸¹ So lässt Mythos den Menschen zu keiner Zeit aus, begleitet ihn als Grundkonstante und Seinsqualität, wodurch er sich auch abseits von ästhetischen Verarbeitungen in ebenjenen Erfahrungen und Denkweisen ausdrückt.⁸² Mythos und mythische Bilder scheinen in unserem kollektiven Unterbewusstsein fix eingebettet zu sein.⁸³

Für Cassirer ist Mythos etwas Lebendiges, Gegenwärtiges, eine Deutung dessen, was sich mittelbar im menschlichen Tun, in Affekten und Willen abspielt;⁸⁴ eine „symbolische Form der Weltgestaltung neben der wissenschaftlichen Erkenntnis“. ⁸⁵ Er definiert Mythos als symbolischen Gefühlsausdruck, der in seiner objektivierenden Funktion nicht als solcher, sondern als Realität betrachtet

⁷⁴ Vgl. Jamme „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 170; Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 26.

⁷⁵ Vgl. Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie I*, 1967, S. 229f.

⁷⁶ Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie I*, 1967, S. 247.

Marcus Dick fasst Lévi-Strauss' Gedanken zusammen: mythisches Denken sei Ausdruck eines Ordnungsbedürfnisses - wiederum eine anthropologische Grundkonstante -, in dem „verschiedenste Ereignisse und Erfahrungen zum Behufe der Selbsterhaltung verarbeitet und wiederverwendet“ werden. Siehe hierzu Dick, *Welt, Struktur, Denken*, 2009, S. 216.

⁷⁷ Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie I*, 1967, S. 231.

⁷⁸ Kritik an Lévi-Strauss' Strukturanalyse erhebt Ada Neschke-Hentschke. Indem Lévi-Strauss die Erzählung auflöse und beliebig mit ihren Elementen umgehe, bliebe er selbst hinter seinem Ansatz zurück, „die Darstellungsform des Mythos, die Erzählung qua Erzählung zum Problem der Forschung zu machen, also aufzudecken, was sich in ihr und hinter ihr an intellektueller Operation“ verberge. Siehe hierzu: Neschke-Hentschke, Ada, „Griechischer Mythos und strukturelle Anthropologie. Kritische Bemerkungen zu Claude Lévi-Strauss' Methode der Mythendeutung“, In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 10. Band, Heft 2-3, 1978, http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PPN=PPN34520381X_0010&DMDID=dmdlog24, 22.07.2014, S. 135-153, Zitat S. 150.

⁷⁹ Burkert, „Mythisches Denken“, 1979, S. 31.

⁸⁰ Schuscheng, *Arbeit am Mythos Frau*, 1987, S. 32.

⁸¹ Kolakowski, *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, 1984, S. 7-9, Zitat S. 9.

⁸² Vgl. Schuscheng, *Arbeit am Mythos Frau*, 1987, S. 32.

⁸³ Vgl. Jung, Carl Gustav, *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Otten: Walter 1976; (Gesammelte Werke, Band 9, Halbband 1, Hrsg. Lilly Jung-Merker / Elisabeth Rüf).

⁸⁴ Vgl. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen, Zweiter Teil*, 1953, S. 51; Blumenberg, Hans, „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“, In: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Hrsg. Manfred Fuhrmann, München: Wilhelm Fink Verlag 1971, S. 11-66; (Poetik und Hermeneutik Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe IV), hier S. 32; Poser, „Mythos und Vernunft“, 1979, S. 130.

⁸⁵ Jamme, „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 170.

wird.⁸⁶

Das Element der Wiederholbarkeit arbeitet Blumenberg als zur Natur des Mythos zugehörig heraus, was ihn in die Nähe des Rituals rückt.⁸⁷ Mythen können mit Riten „eine besonders innige Symbiose eingehen [...], insofern beide auf Handlungsstrukturen zurückführbar sind“⁸⁸ und insbesondere die im Mythos enthaltenen Wendepunkte „rituelle Akte wider[spiegeln]“.⁸⁹ Auch an dieser Stelle stellt Burkert fest, dass, da sowohl Ritual als auch Mythos lange vor Erfindung der Schrift existierten, eine Frage nach dem Ursprung oder einer Vorrangigkeit des einen oder anderen nicht zu beantworten sei.⁹⁰

„Die mythologische Tradition scheint auf Variation und auf die dadurch manifestierbare Uner-schöpflichkeit ihres Ausgangsbestandes angelegt zu sein“, attestiert Blumenberg das Wesensmerkmal der Inkonsistenz.⁹¹ Das Merkmal der Wiederholung und Transformation gehört für Blumenberg ebenso zum Wesen des Mythos als auch eine Zeitlosigkeit, welche er als 'ikonische Konstanz' beschreibt: „Die Grundmuster von Mythen sind eben so prägnant, so gültig, so verbindlich, so ergreifend in jedem Sinne, daß sie immer wieder überzeugen, sich immer noch als brauchbarster Stoff für jede Suche nach elementaren Sachverhalten des menschlichen Daseins anbieten“.⁹²

Zur Funktion einer Wirklichkeitsspiegelung und -verarbeitung merkt der Altphilologe Manfred Fuhrmann an, dass die Griechen ihre Mythen mittels kultischer Tänze oder epischer Erzählungen darstellten, somit grundverschiedene Wirklichkeitsmodi konzidiert wurden, ehe die Tragödiendich-

⁸⁶ Cassirer, Ernst, *Der Mythos des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens*, Zürich / München: Artemis Verlag 1978; (Orig. 1949), S. 33-66.

Blumenberg präzisiert, dass hier „die Erfahrung lastender Unausweichlichkeiten und drückender Zwänge [gemeint ist], zumindest aber die aus aktueller Zweckmäßigkeit nicht verstehbarer Handlungen, zu denen Mythologie eine Präfiguration liefert.“ Siehe hierzu Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“, 1971, S. 14.

⁸⁷ Vgl. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 1996, S. 70.

Auch Burkert geht davon aus, dass erzählender Mythos und rituelle Kulturhandlungen anfangs funktional zusammengehörten, deren Botschaft somit die gleiche sei: eine Überwindung menschlich innewohnender fataler Aggressionen und deren konstruktive Umwandlung in ordnungsbildende Energie, die menschliches Zusammenleben ermöglicht. Siehe hierzu das Vorwort von Glenn Moser „Strenge Forschung wilder Ursprünge. Walter Burkert über Mythos und Ritus“ in: Burkert, Walter, *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1990; (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Band 22), S. 9f.

⁸⁸ Burkert, „Literarische Texte und Funktionen Mythos“, 1982, S. 65.

⁸⁹ Burkert, *Wilder Ursprung*, 1990, S. 70.

Arnold Gehlen sieht hierzu Mythos als „Bewußtsein einer echten Epoche im gewichtigsten Sinne“, der sich vom Ritual durch sein organisierendes, Endgültigkeit schaffendes Charakteristikum abgrenzt, indem nicht mehr „die unmittelbare Daseinsnot und Daseinserfüllung regieren, sondern eine neue, geordnete Fülle“. Siehe hierzu Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, 1956, S. 244.

⁹⁰ Vgl. Burkert, „Mythisches Denken“, 1979, S. 17.

⁹¹ Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“, 1971, S. 21.

Vgl. Jamme, „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 27.

Solch eine Vieldeutigkeit streicht auch Burkert als Charakteristikum hervor. Siehe hierzu Burkert, „Mythisches Denken“, 1979, S. 21.

⁹² Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 1996, S. 166.

Vgl. Jamme, „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 27-29.

tung diese Formen vereinnahmte und veränderte.⁹³

Auch bei Gulian lässt sich die Auffassung einer Spiegelfunktion des Mythos finden, der diese religiösen und gemeinschaftsbildenden Funktionen ausdrückt, die das sozietäre Leben 'modellieren', 'normieren' und den Menschen 'integrieren'.⁹⁴

Brisson legt dem Aspekt des jeden Mythos inhärenten Wertesystems einen dynamischen bei, der einem reinen Abhandeln von Antagonismen wie Gut und Böse widerspreche, diese aber narrativ ordne.⁹⁵ Dörrie sieht in der Zeitlosigkeit des Mythos jene Funktion, Aussagen über das Menschliche im Allgemeinen, im Besonderen aber die „Deformation des Menschlichen durch Trieb und Leidenschaft möglich zu machen“.⁹⁶ Die Wesensmerkmale der universalen Verwendbarkeit und stets aktuellen Zeitlosigkeit haben dem Mythos die Funktion eines Spiegels zugetragen, die sich allerdings erst historisch bedingt im 5. Jhdt. v. Chr. herauskristallisierte.⁹⁷ Mythos ist ein jedem zugänglicher Schatz an Wissen und Erfahrungen, daher von Anfang an „Kulturfaktor“, ein Lehr- und Bildungsmittel.⁹⁸ Dörrie resümiert, dass der Mythos weder einer Gegen- noch einer idealen Welt entsprungen sei, sondern in hohem Maße der „eigentlichen“ Welt der menschlichen Beziehungen, die erlaube, sich mit dem menschlichen Dasein in seiner Eigentlichkeit und Idiosynkrasie auseinanderzusetzen.⁹⁹ Roland Barthes, Philosoph und Literaturkritiker, weitet die Mythosdefinition weiter auf ein semio-logisches Erklärungsmodell aus: „alles“ könne zum Mythos werden, Mythos sei primär eine „Aus-sage“, semantisch quasi neu aufladbar.¹⁰⁰ Barthes vertritt einen ideologisch-kritischen Zugang und arbeitet dessen (Um)Funktionalisierungs- und Manipulationspotential heraus, weshalb für ihn Mythen tendenziell „rechts“ sind.¹⁰¹

Aus all diesen unterschiedlichen Zuschreibungen lässt sich herauslesen, wie gegenwärtig Mythos

⁹³ Fuhrmann, Manfred, „Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts“, In: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Hrsg. Manfred Fuhrmann, München: Wilhelm Fink Verlag 1971, S. 121-143; (Poetik und Hermeneutik Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe IV), hier S. 141.

⁹⁴ Gulian, *Mythos und Kultur*, 1971, S. 70-72.

Vgl. Schuscheng, *Arbeit am Mythos Frau*, 1987, S. 31.

⁹⁵ Vgl. Brisson, *Einführung in die Philosophie des Mythos*, 1996, S. 11.

⁹⁶ Dörrie, „Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und römischen Dichtung“, 1978, S. 9.

⁹⁷ Vgl. Dörrie, „Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und römischen Dichtung“, 1978, S. 10; Jamme, „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 220.

⁹⁸ Vgl. Dörrie, „Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und römischen Dichtung“, 1978, S. 13-16; Jamme, „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 207.

⁹⁹ Vgl. Dörrie, „Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und römischen Dichtung“, 1978, S. 28.

¹⁰⁰ Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*, Deutsch von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996; (Orig. *Mythologies*, Paris 1957), S. 85.

Vgl. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 28.

¹⁰¹ Vgl. Barthes, *Mythen des Alltags*, 1996, S. 138-147.

Den 'rechten' Mythos beschreibt Barthes folgendermaßen: „Er erfaßt alles: die Rechtsprechung, die Moral, die Ethik, die Diplomatie, die Haushaltsgeräte, die Literatur, die Schauspiele. [...] Der Unterdrückte *macht* die Welt, er hat nur eine aktive, transitive (politische) Sprache, der Unterdrücker konserviert sie, seine Aussage ist allgemein, intransitiv, gestenhaft, theatralisch, es ist der Mythos Die Sprache des einen meint Veränderung, die des anderen Verewigung.“ Siehe hierzu: Barthes, *Mythen des Alltags*, 1996, S. 138. Hervorhebungen des Autors übernommen.

Vgl. Schuscheng, *Arbeit am Mythos Frau*, 1987, S. 35.

ist, wie stark sein Einfluss auf das Leben ist und wie unrecht man ihm tut, wenn man ihn als reine Fiktion und vorzeitliche Geschichte abtut.

2.1.7 Vom Mythos zum Logos

Das 1975 erschienene Buch des Klassischen Philologen Wilhelm Nestle mit dem prägnanten Titel „Vom Mythos zum Logos“¹⁰² bietet eine Formel für die Denkweise eines epochalen Übergangs vom mythisch-mystischen zum entzauberten, rationalen Weltbild.¹⁰³ Solch eine Vorstellung von menschlicher Entwicklung entspricht mittlerweile nicht mehr der gängigen Forschungsmeinung.

Max Horkheimer, und Theodor W. Adorno haben sich mit diesem Thema eingehend beschäftigt und kommen in ihrer Vorrede zur „Dialektik der Aufklärung“ zu der Feststellung, dass Mythos immer Aktualität besitze: „schon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück“.¹⁰⁴ Ihnen wird jedoch vorgeworfen, ihrer eigenen Vernunft zu erliegen und dass somit ihre Vernunftkritik einer Dialele erliegt.¹⁰⁵

Blumenberg tilgt die Diskrepanz zwischen Vernunft und Mythos schlichtweg als imaginär, da im „Abarbeiten des Absolutismus der Wirklichkeit“ der Mythos selbst „ein Stück hochkarätiger Arbeit des Logos“ sei.¹⁰⁶ Auch Jamme vertritt ein Mythenverständnis, in dem die „Aktion des Geistes“, also ein rationaler Akt, als eine „Bearbeitung und Darstellung der Außenwelt via eines Zeichen- und Symbolsystems“ gilt.¹⁰⁷ Dorothe Schuscheng fasst den Auftrag der Aufklärung so zusammen, dass jene die Mythen gänzlich auflösen, die Welt entzaubern wollte.¹⁰⁸

¹⁰² Nestle, Wilhelm, *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag ²1966; (Orig. 1942).

Nestle führt mythische Vorstellungen auf Welterklärungsmodelle noch rational unterentwickelter menschlicher Entwicklungsstufen zurück, deren Weiterentwicklung und somit Auslöschung im Logos münden. Aus heutiger wissenschaftlicher Sicht sind seine Ausführungen abzulehnen, da er hierbei unter anderem nicht nur streng christlich-katholische Ansichten vertritt, sondern auch ein starker rassenideologischer Einschlag zu konstatieren ist. Siehe hierzu Nestle, *Vom Mythos zum Logos*, ²1966, S. 1-6.

¹⁰³ Vgl. Harth, „Revolution und Mythos“, 1992, S. 21.

¹⁰⁴ Horkheimer, Max / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag ¹⁶2006; (Orig. New York 1944), S. 6.

¹⁰⁵ Vgl. Grimminger, Rolf, *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst. Für eine neue Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 21; Hubig, Christoph, „Dialektik der Aufklärung und neue Mythen. Eine Alternative zur These von Adorno und Horkheimer“, In: *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, Hrsg. Hans Poser, Berlin / New York: de Gruyter 1979, S. 218-240.

¹⁰⁶ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 1996, S. 18.

¹⁰⁷ Jamme, *Einführung in die Philosophie des Mythos*, 1991, S. 101.

Vgl. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 20.

¹⁰⁸ Vgl. Schuscheng, *Arbeit am Mythos Frau*, S. 9.

Max Weber hat im frühen 20. Jahrhundert bereits die „Entzauberung der Welt“ beschrieben: „Die Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet also nicht eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man nur *wollte*, es jederzeit erfahren *könnte*, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch *Berechnen beherrschen* könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt.“ Weber, Max, *Wissenschaft als Beruf*, München / Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot ²1921, S. 16. Hervorhebungen des Autors übernommen.

Wie oben bereits erwähnt, existiert seit Platon die strikte Trennung zwischen einer mythischen Weltauffassung und einer wissenschaftlichen, vernünftigen: Auffassungen, die dem Mythos eine „heute noch gültige und konstruktive, ein ganzheitliches Seinsverständnis fördernde erkenntnisstiftende Relevanz zubilligen“ stehen jenen gegenüber, die darin primitives, irrationales, naives Bewusstsein sehen, das mit unserer aufklärerischen Vernunft nicht in Einklang zu bringen ist.¹⁰⁹ Auch Blumenberg sieht eine „klassische Desinformation“ in der geradlinigen Denkweise „vom Mythos zum Logos“, da diese dem Mythos selbst „nicht eine der Leistungsformen des Logos anzuerkennen gestattet“. ¹¹⁰ Poser plädiert ebenso, den Mythos nicht im aufklärerischen Habitus als „Irrtum“ oder „frühe, längst überwundene Form des Denkens“ abzutun, da diese Haltung des „Absolutsetzen der Vernunft selbst Züge des Mythischen“ aufweise.¹¹¹ „Diese Spannung zwischen Vernunft und Mythos beruht auf dem Anspruch, das lumen naturale der aufgeklärten Ratio könne alles auflösen, was in Mythen gesagt und gemeint ist, während Eliade und W.F. Otto, Kerényi und C.G. Jung, Lévi-Strauss und Kolakowski die Resistenz, ja die 'Gegenwärtigkeit des Mythos' betonen.“¹¹² In die Reihe der Kritiker des aufklärerischen Mythosverständnisses ist auch Dörrie einzuordnen, der aufweist, dass zwei Prämissen unbelegt seien, die für einen direkten Übergang des Mythos zum Logos herangezogen würden: zum einen, dass Mythen „notwendig Ausdruck urtümlicher Kulturstufe[n]“ seien, zum anderen, dass sie zwingend „dem Bereich des Unbewußten“ entsprängen.¹¹³

Hier hakt Jamme ein und attestiert, die antagonistische Gegenüberstellung von Mythos und Logos sei heute passé, Mythos müsse vielmehr „in ältesten Stufen eine frühe Form der Rationalität repräsentiert haben“. ¹¹⁴

Den 'archaischen' Mythos, der sich allmählich zum Logos transformiert, gibt es nicht. Veränderung ist lediglich in der Wahrnehmung der Wirklichkeit durch den Menschen festzustellen.¹¹⁵ Harth und Jamme stellen diesbezüglich die Gefahren der Aufklärung dar: Es werde durch die Rationalisierung zwar eine Spaltung der Welt in Rationales und Irrationales unternommen, dadurch aber auf „ideologisch verzerrte Weise“ die „Vereinigungskraft der mythischen Anschauungen“ wiederentdeckt.¹¹⁶ Andererseits durchdringen die Denkmuster der Aufklärung unser heutiges Weltbild so stark, sodass Mythos zum „Prä-Logischen, zum Ausdruck einer durch Wissenschaft längst überholten Kindheitsstufe der Menschheit“ denunziert wird und weiters schlicht in uns vertrautes, wissenschaftliches

¹⁰⁹ Vgl. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 22; Fußnote 3.

¹¹⁰ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 1996, S. 33.

¹¹¹ Poser, „Mythos und Vernunft“, 1979, S. 134 und 150.

¹¹² Poser, „Mythos und Vernunft“, 1979, S. 130.

¹¹³ Dörrie, „Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und der römischen Dichtung“, 1978, S. 12.

¹¹⁴ Jamme, „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 11.

¹¹⁵ Vgl. Jamme, „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 176; Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 24.

¹¹⁶ Harth, „Revolution und Mythos“, 1992, S. 22.

Denken übertragen wird, was dem Mythos oft nicht gerecht werden kann.¹¹⁷ Dass dies dem Mythos und stellvertretend hierfür „Medea“ absolut nicht gerecht wird, suche ich in dieser Arbeit zu zeigen. So wird besonders in Kapitel 5 die Lebendigkeit und zeitlose Geltung dieses Mythos aufgewiesen.

2.1.8 Umfunktionalisierung des Mythos

Nach den Perserkriegen begann sich das gesellschaftliche Leben in und um die griechischen Polis neu zu ordnen und entwickeln. In der Spannung eines inneren und äußeren Kampfes, da die Tyranis eigentlich dem Gemeinschaftssinn entgegen stehe, attestiert Patočka das Entstehen der westlichen Welt sowie ihres Geistes und – „kann man wohl behaupten – [der] Weltgeschichte überhaupt.“¹¹⁸ Mythen gelten und galten als Träger ethischer Werte und Wissens jeglicher Art, die nun von Dichtern niedergeschrieben, somit umgeändert und letztlich in Form von Dramen aufgeführt wurden.¹¹⁹ So nimmt die Tragödie sukzessive den Mythos in ihre Dienste.

Die Polis formt das soziale Leben und gibt neue Ideale vor, die im Spiegel des Mythos fundiert werden sollen. Dichter greifen auf Homer und Hesiod zurück, verändern aber Bedeutungen, um die Werte der Polis zu vermitteln und zu transportieren.¹²⁰ Die uns heute überlieferten und gebliebenen griechischen Tragödien sind laut Jamme die Vereinigungsbestrebungen der Dichtung von „ältere[m] Mythos (der Allmutter Erde)“ und „neue[m] (Homerischen) Mythos (von Vernunft und Polis)“.¹²¹

Der deutsche Philologe Hellmut Flashar sieht in den griechischen Tragödien die „gesellschaftlichen Realitäten in mannigfaltiger Weise“ widergespiegelt.¹²² Dies ergebe sich durch eine Weiterentwicklung der Tragödie, durch Umdeutung des stofflich zur Grundlage dienenden Mythos durch den Dichter mittels Reflexion vergangener Verhältnisse und Strukturen. Flashar erinnert hierbei daran, dass Mythos, im Sinne von Blumenbergs Theorien, generell nur in bearbeiteter Form vorliegt und es keine originäre Überlieferung gäbe, auch nicht Homers Epen, seien sie auch die ältesten uns überlieferten. Auch sei nicht jeder Rückgriff auf mythische Vorlagen gleich zu bewerten, insbesondere in der Tragödiendichtung unterscheiden sie sich in ihren stofflichen Grundlagen immens. Neben formalen Umformungen sei die „Herauslösung des einzelnen Mythos aus dem epischen Zusammenhang“ ein Novum, was die modellhafte Funktionalisierung für die Polis vereinfache. Auch die griechischen Dichter reflektierten mit Hilfe von Mythen ihre sozial-politische Gegenwart.¹²³

¹¹⁷ Jamme, „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 16f.

¹¹⁸ Patočka, *Ketzerische Essais*, 1988, S. 64.

¹¹⁹ Vgl. Brisson, *Einführung in die Philosophie des Mythos*, 1996, S. 7.

Brisson verweist hier auf die Aufführungen beispielsweise bei den Panathenäen oder städtischen Dionysien.

¹²⁰ Vgl. Brisson, *Einführung in die Philosophie des Mythos*, 1996, S. 40.

¹²¹ Jamme, „*Gott an hat ein Gewand*“, 1991, S. 35.

¹²² Flashar, *Inszenierung der Antike*, 2009, S. 22.

¹²³ Vgl. Flashar, *Inszenierung der Antike*, 2009, S. 357, Fußnote 32.

2.1.9 Historischer Einschnitt und heutige Deutung

Die eklatante Trennung von Mythos und Geschichte, die wir heute geltend annehmen, gab es in der Antike nicht.¹²⁴ Doch vielmehr geht der Mythos aus der Geschichte hervor, ist menschengemacht. Barthes schreibt hierzu, dass Mythologie eine „*geschichtliche* Grundlage“ hat, der Mythos folglich „eine von der Geschichte ausgewählte Aussage“ sei, nicht aus der „'Natur' der Dinge“ hervorgehe.¹²⁵ Im 5. aber auch im 4. Jhdt. v. Chr. hegte niemand Zweifel an der Geschichtlichkeit der mythologischen Figuren.¹²⁶ Vielmehr breite der Mythos geradewegs fassbare Wirklichkeit aus, sodass die Griechen nicht nur an ihre Götter glaubten, sondern diese „gesehen“, sie als gegenwärtig erachtet hatten.¹²⁷ Nach Blumenberg glaubten die frühchristlichen Autoren, dass Geschichten gerade darum so „alt“ werden konnten, weil sie aufgrund ihrer Wahrheitsgehalte erinnert würden.¹²⁸ Dieser unmittelbare Glaube an die Mythen geht uns heute freilich ab, die Bekanntheit und Vertrautheit mit den Figuren und deren Geschichten der Mythen nahm über die Jahrhunderte stetig ab.

„Wir Heutigen kennen den Mythos als zweitrangige Komponente und als Relikt, das mit neuen (Traditions-)Schichten überdeckt ist“ legt Patočka unser heutiges Mythosverständnis dar.¹²⁹

Auch Steskal bescheinigt, dass die Auffassung von Mythen als Folge einer „frühzeitlichen, vorrationalen, kindlich-naiven, sinnlich-konkreten und letztlich auch defizitären Strategie der Wirklichkeitsaneignung“ bis heute eine akzeptierte Deutungsform ist.¹³⁰ Auch wenn dies keinesfalls den heutigen Wissenschaftstenor wiedergibt, so muss doch davon ausgegangen werden, dass dies sehr wohl den Laienbegriff von Mythos treffend wiedergibt.

Zur begriffsgeschichtlichen Überlieferung zeichnet Zimmermann eine dreistufige Entwicklung nach: eine Phase der unhinterfragten Traditionszugehörigkeit einer Gemeinschaft des Mythos, eine Erschütterungsphase bezüglich der Glaubwürdigkeit der Mythen insbesondere in der Sophistik und letztlich Platons Mythenkritik, die die Verbannung der Mythen beschwor.¹³¹ Burkert sieht eine „'Kristallisation' der Erzählung an sich“ in der historischen Überlieferung des Mythos, wechselhafte Anwendungen und Veränderungen des und am Mythos, weshalb immer die historischen Perspektiven mitberücksichtigt werden müssten.¹³²

Gehlen sieht hier eine Entmachtung des Mythos darin, dass sich das „historische Bewußtsein“

¹²⁴ Vgl. Harth, „Revolution und Mythos“, 1992, S. 14.

¹²⁵ Barthes, *Mythen des Alltags*, 1996, S. 86. Hervorhebungen des Autors übernommen.

¹²⁶ Vgl. Veyne, *Glaubten die Griechen an ihre Mythen?*, 1987, S. 56.

¹²⁷ Vgl. Patočka, *Ketzerische Essays*, 1988, S. 434.

¹²⁸ Vgl. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 1996, S. 165.

¹²⁹ Patočka, *Ketzerische Essays*, 1988, S. 433.

¹³⁰ Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 21.

¹³¹ Zimmermann, „Zum Begriff Mythos in der griechischen Literatur“, 2009, S. 12.

¹³² Burkert, „Literarische Texte und Funktionen Mythos“, 1982, S. 65.

emanzipiert hat und eine Neuentstehung in diesem neuen Bewusstsein unmöglich gemacht wurde.¹³³ Allegorische Deutungsmuster, die davon ausgehen, damals noch unerklärliche Naturphänomene mittels göttlicher Personifikationen und Gleichnissen erklär- und verstehbar zu machen, stoßen laut Steskal in der Neuzeit auf beachtliche Akzeptanz.¹³⁴ Heutzutage werden antiken Strukturen bei aller zeitlichen Divergenz ein gleichbleibender Kern und somit eine inhaltliche Gültigkeit zugesprochen, dem Grundgedanken des Mythos die Bedeutung eines Archetyps zugewiesen.¹³⁵ Dieser unveränderliche Kern wird folgend noch behandelt, da an ihm die Entscheidung verhandelt wird, wie eine eventuelle dichterische Umgestaltung eines Mythos zu werten ist.

Spannend ist die begriffliche Zuweisung, die 'Mythos' heutzutage widerfährt: Gilt er einerseits als etwas „Erlesenes“, ist er doch fern und fremd und beinhaltet ein vorzeitliches Wissen, dessen wir nicht mehr habhaft sind. Andererseits gilt er als etwas höchst Zweifelhafte, etwas der Manipulation Verdächtige, etwas Verführerische, dem man kritisch zu begegnen hat, das es mitunter zu entlarven und außer Kraft zu setzen gilt.¹³⁶

Zimmermann fasst zusammen, dass „Mythos, Mythen [...] nunmehr Literatur, Vehikel für die Vermittlung literarischer Programme“ sind, „ohne religiöse oder kultische Bezüge.“¹³⁷ Dies wird auch durch die hier behandelte Textvorlage Lanoyes deutlich. Über den ästhetischen Gehalt wird noch zu diskutieren sein, doch klar ist, dass Lanoye weder religiöse noch kultische Belange verhandelt und ihm dies auch kein Anliegen zu sein scheint.

2.1.10 Zum Umgang mit Mythen

Kerényi hebt in Bezug auf den Umgang mit Mythologie deren Gesamtheit, Lebendigkeit und dennoch Stofflichkeit hervor und zieht die Musik als Vergleichswert heran: „Mythologie setzt eine besondere mythologische Denkform oder 'Weise des Bildens', oder wie immer sie genannt werden will, wohl *voraus*, doch setzt sie sie nicht mehr oder nicht weniger voraus als die Poesie eine poetische, die Musik eine musikalische 'Denkform'.“¹³⁸ So fasst Kerényi zusammen, dass die Mythologie selbsterklärend sei, sowie sie alles in der Welt erkläre; „Nicht weil sie zur 'Erklärung' erfunden, sondern weil sie auch diese Eigenschaft besitzt, erklärend zu sein. Wie auch die Poesie oder die Musik manchmal die Welt selbst für den Geist viel durchsichtiger macht als eine wissenschaftliche Erklärung.“¹³⁹

¹³³ Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, 1956, S. 259.

Gehlen sieht hier die Strukturänderung des Zeitbewusstseins, die vor allem die Schriftlichkeit mit sich führte.

¹³⁴ Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 21.

¹³⁵ Fuhrmann, „Mythos als Wiederholung“, 1971, S. 130.

¹³⁶ Vgl. Burkert, „Antiker Mythos“, 1999, S. 20.

¹³⁷ Zimmermann, „Zum Begriff Mythos in der griechischen Literatur“, 2009, S. 16.

¹³⁸ Kerényi, „Was ist Mythologie?“, ³1982, S. 221. Hervorhebungen des Autors übernommen.

¹³⁹ Kerényi, „Was ist Mythologie?“, ³1982, S. 230.

Zur Bedeutung des Mythos fügt im selben Ton Lévi-Strauss hinzu, dass nicht die Ab- oder Reihenfolge der Ereignisse das Entscheidende sei, sondern der Mythos als Ganzes begriffen, dieser wie eine Orchesterpartitur gelesen werden müsse.¹⁴⁰ Der Mythos erklärt die Welt als Ganzes, verschafft zwar keine weltbeherrschenden Kräfte, beschert aber die Illusion eines Verstehens dieser Welt.¹⁴¹

2.1.11 Mythos als Träger gesellschaftlicher Konflikte

Mythen sind Bestandteile „eines dynamischen, kollektiven kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft“, die „gesellschaftliche Phänomene allgemeinverständlich auf den Punkt bringen“.¹⁴² Burkerts Feststellung, dass Mythen Konflikten ausgesetzt waren und sind, soll hier für diese Arbeit als besonders relevant hervorgehoben werden: Mythen „entstammen aus Konflikten und tragen Konflikte weiter“.¹⁴³ Mythen problematisieren, kommentieren, bieten eine alternative Sichtweise, rekapitulieren Vergangenes.

Griechische Mythen sind keine romantischen Erzählungen, sondern „getragen und durchpulst von Konflikten, Herrschaftsansprüche[n], Aggression und Depression, Gewalt und Ordnungsentwürfen“.¹⁴⁴ Zur Bearbeitung prädestiniert, begegnen uns Mythen heute in den vielfältigsten Ausformungen, doch bleiben sie Angebote, die „Welt geistig zu bewältigen, ohne die eigene Arbeit der Anwendung und Deutung zu ersparen“.¹⁴⁵

Aus diesem Grund soll in dieser Arbeit abschließend verhandelt werden, inwiefern Medea heute noch als Reflexionsfigur dienen kann.

¹⁴⁰ Lévi-Strauss, Claude, *Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss*, Hrsg. Adelbert Reif, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996; (Orig. 1980), S. 57f.

¹⁴¹ Lévi-Strauss, *Mythos und Bedeutung*, 1996, S. 29f.

¹⁴² Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 39.

¹⁴³ Burkert, „Antiker Mythos“, 1999, S. 21.

¹⁴⁴ Burkert, „Antiker Mythos“, 1999, S. 25.

¹⁴⁵ Burkert, „Antiker Mythos“, 1999, S. 25.

2.2 Mythos „Medea“

Im Folgenden soll ein Abriss über die mythologische Geschichte Medeas und Jasons, deren vielgestaltigen und -schichtigen Wurzeln und Überlieferungen gegeben werden, immer in besonderem Hinblick auf Euripides' „Medea“ und Apollonios' von Rhodos „Die Fahrt der Argonauten“, die beiden antiken Quellen zu Tom Lanoyes Stück.¹⁴⁶ Denn, wie Christine Brauner feststellt: „Medea ist nicht ohne Jason denkbar“¹⁴⁷ und hinzugefügt möge sein, auch Jason nicht ohne Medea.

2.2.1 Jason und die Argonauten, das goldene Vlies und Medea

Medeas Geschichte lässt sich nicht rekonstruieren, ohne Jasons zu erklären, da beide untrennbar miteinander verwoben sind.¹⁴⁸

Um sein rechtmäßiges Erbe, den Thron von Iolkos, antreten zu können, den sein Onkel Pelias seinem Vater Aison usurpatorisch entrissen hatte, muss Jason die von Pelias gestellte Aufgabe erfüllen und das Goldene Vlies zurückerobern.¹⁴⁹ Jenes Vlies stammt von einem gottgesandten, fliegenden, goldenen Widder, der einst Helle und Phrixos von Griechenland nach Kolchis in Kleinasien trug.¹⁵⁰ In Kolchis wurde dieser Widder geopfert und sein goldenes Vlies an einen Baum gehängt, wiederum von einer Schlange bzw. einem Drachen bewacht.¹⁵¹ Jason zieht nun mit seinen Argonauten, einer Truppe so ziemlich aller namhaften Helden jener Zeit, auf dem Schiff Argo aus, um von Aietes, dem in Kolchis herrschenden König, das Vlies zurück zu verlangen.¹⁵² Tom Lanoyes Dramenversion beginnt, als Jason und die Argonauten in Kolchis landen.¹⁵³

Aietes wiederum gibt vor, nur gewillt zu sein das Vlies herauszugeben, wenn Jason mehrere, so gut wie tödliche Aufgaben bestehen würde; er hat jedoch niemals vor, das Vlies tatsächlich auszuhändi-

¹⁴⁶ Vgl. Flashar, *Inszenierung der Antike*, 2009, S. 341.

¹⁴⁷ Brauner, Christine, „Frauenbilder im Mythos, 1. Teil Lust und Angst“, Diss. Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1989, S. 52.

¹⁴⁸ Eine schlüssige Zusammenfassung und vor allem einen guten Überblick über die verschiedenen Überlieferungen und eher unbekannten Versionen dieses Mythos bietet: Tripp, Edward, *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, Übersetzung von Rainer Rauthe, Stuttgart: Reclam⁵1991; (Orig. 1974), S. 328-332.

¹⁴⁹ Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*,¹⁷2007, S. 537f.

¹⁵⁰ Athamas, der Vater von Phrixos und Helle, hatte sich Heras Zorn zugezogen und sollte seinen Sohn opfern, der jedoch mittels dieses Widders gerettet und zusammen mit Helle entrückt wurde. Auf Details muss aufgrund der erschlagenden Komplexität der griechischen Mythologie verzichtet werden, einzig sei erwähnt, dass Helle vom fliegenden Widder stürzte, woraufhin diese Stelle noch heute ihren Namen trägt, Hellespont. Siehe hierzu Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*,¹⁷2007, S. 203f.

¹⁵¹ Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*,¹⁷2007, S. 204, 538, 558 und 560.

¹⁵² Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*,¹⁷2007, S. 537-557. Für eine genauere Auflistung der Argonauten siehe hier S. 538f. Auf eine detailliertere Beschreibung der Stationen und Abenteuer der Argonauten auf ihrem Weg nach Kolchis muss in Rücksicht auf die Länge dieser Arbeit verzichtet werden, siehe hier S. 545-557.

¹⁵³ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007.

gen.¹⁵⁴ Hier tritt nun Medea, Tochter des Aietes, auf, verliebt sich hoffnungslos in Jason und hilft diesem sowohl die Aufgaben zu bestehen als auch das Vlies zu stehlen. Je nach Quelle und Überlieferung haben die Göttinnen Athene und Aphrodite ihre Hände im Spiel um Medeas leidenschaftliche Hingabe für Jason.¹⁵⁵ Nach diesem Verrat an Vater und Heimatland flieht Medea mit Jason und den Argonauten Richtung Iolkos, wo Jason nun den Königsthron besteigen möchte. Um der Verfolgung durch Aietes zu entgehen, töten Medea und Jason Medeas Bruder Apsyrtos, auf dass Aietes aufgehalten wird, um die zerstückelten Teile seines Sohnes einzusammeln.¹⁵⁶ Um sich wiederum von dieser Bluttat zu reinigen, fahren Jason und Medea zur Insel Aiaia, der Heimat von Medeas Tante Kirke, die an ihnen die Reinigungsrituale vollzieht.¹⁵⁷ Hier führt Lanoye eine Verkürzung ein, indem er Kirke Recht sprechen lässt, dass ein unberührtes Mädchen ihrem Vater gehöre, teile sie aber das Bett mit einem anderen, gehöre sie ebenjenem, woraufhin Jason und Medea noch auf Aiaia heiraten und somit endgültig Aietes' Verfolgung entkommen.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Empfohlen sei hier der Briefwechsel zwischen der Autorin Christa Wolf und der Matriarchatsforscherin Heide Göttner-Abendroth, in dem Wolf in Bezug auf die von Aietes gestellten Prüfungen von „Heiratsaufgaben, die in vielen Märchen und Sagen dem Bewerber um die Hand einer Königstochter gestellt werden“ spricht und dies in den matriarchalen Kulturkontext einbettet: „Besonders auffallend, daß der 'Drache', das uralte Symbol für die Fruchtbarkeit der Frau, das Goldene Vlies bewacht“. Darauf antwortet Göttner-Abendroth zustimmend und fügt einen zweiten, für das Verständnis der sich nun entwickelnden Beziehungsdynamik entscheidenden Gedanken hinzu: „Mit dem Verlangen des Felles hätte Jason eigentlich gleichzeitig sein Liebeswerben um die Göttin / Priesterin Medea ausgedrückt; darum und nicht wegen der lächerlichen Aphrodite-Eros-Geschichte liebt Medea ihn wieder. Aber Jason merkt auch diesen Zusammenhang nicht, und das ist fatal. Zwei Kulturen, zwei Sprachen: Medea versteht ihn in den Symbolen ihrer eigenen Kultur, und da muß es für sie bereits demütigend sein, ihn an seine Liebe und die Hochzeit zu erinnern. Das hatte er – in der Sprache ihrer Kultur – ja begehrt! Aber Jason ist unfähig, diese Sprache von Magie und Hlg. Hochzeit wahrzunehmen, denn er hat 'sachfremde' Motive – diese kreisen alle um Macht und rationalen Erwerb derselben.“ Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.), *Christa Wolfs Medea – Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin: Janus-Press 1998, S. 25 und 32.

Tom Lanoye arbeitet zwar, wie in den folgenden Kapitel gezeigt wird, mittels verschiedener Sprachdukti dieses Kommunikationsmissverständnis heraus, belässt es aber auf der Ebene der verbalen Ausdrucksformen und lässt den Aspekt des Culture-Clashs zwischen Matriarchat und Patriarchat gänzlich außen vor.

Einen vollkommen anderen, weil ökonomisch-historischen Gedanken bezüglich des Vlieses verfolgen Oskar Negt und Alexander Kluge, die aufgrund der weiten und stationenreichen Heimreise der Griechen von Kolchis auf der Rückseite des Goldenen Vlieses eine Schatzkarte eingekratzt vermuten. Vgl. Negt, Oskar / Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn. Geschichtliche Organisation der Arbeitsvermögen. Deutschland als Produktionsöffentlichkeit. Gewalt des Zusammenhangs*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1981, S. 746f.

Siehe hierzu auch: Stephan, Inge, „Im Zeichen des Blutes. Medea oder die Suche nach den Ursprüngen der Gewalt“, In: *Mythen des Blutes*, Hrsg. Christina von Braun / Christoph Wulf, Frankfurt / New York: Campus Verlag 2007, S. 111-125; Girard, René, *Das Heilige und die Gewalt*, übersetzt von Elisabeth Meinberger-Ruh, Düsseldorf / Zürich: Patmos Verlag 2006; (Orig. *La Violence et le sacré*, Grasset & Fasquelle 1972).

¹⁵⁵ Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, ¹⁷2007, S. 558; Apollonios von Rhodos, *Die Fahrt der Argonauten*, 2010, Drittes Buch, Zeile 1-285, S. 193-213.

¹⁵⁶ Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, ¹⁷2007, S. 562-565. Hierzu gibt es viele verschiedene Überlieferungen. Nicht nur betreffend, ob Medea allein oder mit Jason zusammen Apsyrtos tötet, sondern auch bezüglich Apsyrtos' Alter und dessen Verwandtschaftsverhältnis zu Medea. Bei Apollonios von Rhodos überlisten Jason und Medea Apsyrtos gemeinsam, Jason erschlägt Apsyrtos von hinten. Diese Version übernimmt auch Lanoye. Siehe hierzu Apollonios von Rhodos, *Die Fahrt der Argonauten*, Viertes Buch, Zeile 420-480, S. 321-325; Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 36-38.

¹⁵⁷ Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, ¹⁷2007, S. 563.

¹⁵⁸ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 41f.

Ranke-Graves berichtet noch von weiteren Stationen der Argonauten auf ihrem Weg nach Iolkos, u.a. dass das Königspaar Alkinoos und Arete auf Makris ebenjenen Richterspruch sprachen, der zu Medeas und Jasons Hochzeit führte. Siehe hierzu Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, ¹⁷2007, S. 565f; Apollonios von Rhodos, *Die Fahrt der*

In Iolkos angelangt verweigert Pelias seinem Neffen Jason den Thron, woraufhin Medea Pelias mit einem Verjüngungszauber täuscht und dadurch tötet.¹⁵⁹ Daraufhin müssen Jason und Medea weiter nach Korinth fliehen, wo sie von König Kreon aufgenommen werden.¹⁶⁰

An dieser Stelle setzt Euripides' Drama an, der die gesamte odysseeische Vorgeschichte auslässt und sich nur auf die letzten Etappen von Medeas und Jasons gemeinsamer Geschichte konzentriert.

Um gesellschaftlich doch noch erfolgreich aufsteigen zu können, beschließt Jason sich von Medea zu trennen und Kreons Tochter Kreusa zu heiraten.¹⁶¹ Daraufhin tötet Medea erst Kreusa und Kreon, dann ihre mit Jason gezeugten Kinder und flieht zu Aigeus nach Athen,¹⁶² der ihr Schutz versprochen hatte, wenn sie ihm zu einem Erben verhelfen würde.¹⁶³ An diesem tragischen Höhepunkt lassen sowohl Euripides als auch Lanoye ihre Dramen enden.¹⁶⁴

Hier trennen sich Medeas und Jasons Wege endgültig. Auch aus Athen muss Medea letztlich fliehen und gelangt über Umwege wieder nach Kolchis, wo sie ihrem Vater gegen einen Rivalen wieder auf den Thron verhilft und letztlich in die Elysischen Gefilde eingehen kann. Jason hingegen verliert die Gunst der Götter und wird schließlich unrühmlich von einem herabfallenden Stück Holz der Argo getötet, als er sich in deren Schatten ausruhen will.¹⁶⁵

Andere voreuripideische Versionen überliefern die Geschichte gänzlich verschieden: Aietes wurde

Argonauten, Viertes Buch, Zeile 1065-1170, S. 367-375.

Auch hier wird die weitere Irrfahrt der Argo zugunsten der Länge dieser Arbeit ausgelassen. Siehe hierzu Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*,¹⁷2007, S. 562-571.

Apollonios von Rhodos beendet sein Viertes Buch der Argonautenfahrten mit der Ankunft in Aigina, Griechenland, von wo aus alle Helden in ihre Heimat gelangen konnten und berichtet nichts Weitere über Jason und Medea. Siehe hierzu Apollonios von Rhodos, *Die Fahrt der Argonauten*, Viertes Buch, S. 293-417.

¹⁵⁹ Das Perfide an diesem Mord ist die Tatsache, dass sich hier Medea der Töchter des Pelias als Mordwerkzeuge zu bedienen weiß. Sie führt ihnen und Pelias vor, wie sie einen alten Widder schlachtet, in einen Zauberkessel wirft und daraus ein junges Lamm entspringt. Von dieser Art des Verjüngungszaubers überzeugt, zerstückeln nun die Töchter ihren Vater Pelias, der jedoch nicht rejuveniert emporsteigt. Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*,¹⁷2007, S. 571-573.

¹⁶⁰ Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*,¹⁷2007, S. 571-574.

¹⁶¹ Dieser Teil der Geschichte wird in dieser Arbeit noch ausführlicher beleuchtet, da Tom Lanoye unter anderem auf die Beziehungsebene von Jason und Medea einen Schwerpunkt setzt, den Hauß inszenatorisch übernimmt.

¹⁶² Hier überschneiden sich zwei verschiedene Mythenkreise, die wiederum zu weiteren Varianten des Medea-Mythos führen: Der kinderlose athenische König Aigeus bat das Orakel von Delphi um Rat, besuchte auf dem Heimweg Korinth und ließ sich hier von Medea den Orakelspruch deuten. Sie würde ihm zu einem Sohn und Thronerben verhelfen und im Gegenzug versprach er ihr Asyl in Athen zu gewähren. Auf seiner weiteren Reise zeugt Aigeus Theseus, womit ein gänzlich anderer Heldenmythos seinen Anfang nimmt. Aigeus ist sich dessen aber zu diesem Zeitpunkt nicht bewusst und kehrt letztlich alleine nach Athen.

So findet Medea nach ihrer Flucht aus Korinth tatsächlich in Athen Zuflucht, bekommt mit Aigeus einen Sohn, Medos, und wird erst wiederum vertrieben, als Theseus nach Athen kehrt, sich als Sohn des Aigeus zu erkennen gibt und Medea und Medos verjagt. Daraufhin kehrt sie endgültig nach Kolchis zurück und gründet dort mit ihrem Sohn das Geschlecht der Meder. Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*,¹⁷2007, S. 293-305.

¹⁶³ Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*,¹⁷2007, S. 293, 574-577. Bei Euripides entsteigt Medea wohlbekannt mittels eines von ihrem Großvater Helios geschickten Drachenwagen Jasons Reichweite. Siehe hierzu Euripides, *Medea*, 2008, Zeile 1290-1392, S. 52-56.

¹⁶⁴ An dieser Stelle führt jedoch Lanoye seine einprägsamste Änderung des Verlaufs dieser Tragödie ein, indem bei ihm nicht Medea allein, sondern nach dem Mord eines Sohnes auch Jason den zweiten tötet. Siehe hierzu Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 72.

Insbesondere auf die Inszenierung dieser Stelle soll später in dieser Arbeit noch eingegangen werden.

¹⁶⁵ Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*,¹⁷2007, S. 577.

von seinem Vater Helios Korinth zum Geschenk gemacht, woraufhin nach einigen Interimsherrschern Medea auf den korinthischen Thron gerufen wird und mit ihr Jason. Dieser Handlungsstrang schließt natürlich all die oben aufgezählten Konflikte und Wendungen aus, lässt sich dafür umso besser mit der Version von Medea als Hera-Priesterin verbinden, in der sie ihre Kinder unsterblich machen will, ehe Jason sie bei diesem Vorhaben ertappt und die Kinder durch den missglückten Zauber sterben.¹⁶⁶

2.2.2 Medea – Etymologie und Abstammung

Wie Andreas Brunner in seiner Diplomarbeit herausstreicht, muss bei mythischen Figuren nach der Bedeutung ihrer Namen gefragt werden, wobei sich in Medeas Belange „selten [...] die altphilologische Forschung dabei so einig [ist]“.¹⁶⁷

Albin Lesky fasst Medea, oder „Medeia“, wie sie mancherorts geschrieben wird, sprachlich mit unter anderen Agamede, Polymede und Perimede, in deren Namen „unverkennbar [...] das Ersinnen, verbunden mit der Verwirklichung des Gedankens [liegt], es sind Frauen, die sich und anderen Rat wissen“ in eine Gruppe.¹⁶⁸ Spannend sind auch wenige Ansätze, die 'Medea' mit Schamteil übersetzen und so eine gänzlich neue Konnotation ins Spiel bringen.¹⁶⁹

Medeas Vater ist Aietes, Herrscher von Kolchis und Sohn des Helios.¹⁷⁰ Die nahe Verwandtschaft zum Sonnengott wird namentlich nicht zuletzt bei Euripides als bleibendes Bild manifestiert, da Helios Medea den geflügelten Drachenwagen schickt, auf dem sie aus Korinth flieht.¹⁷¹ Was die matri-lineare Abstammung betrifft, ist die Lage nicht ganz so eindeutig. Lesky zitiert als älteste Quelle für Medeas Erwähnung Hesiod, der Idyia, die 'Wissende', als Medeas Mutter angibt, aber auch andere Quellen, die Hekate als „Herrin allen Zaubers“ nennen.¹⁷²

¹⁶⁶ Vgl. Fritz, Kurt von, *Antike und moderne Tragödie. Neun Abhandlungen*, Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1962, S. 328.

¹⁶⁷ Brunner, Andreas, „Medea – Bilder. Von der Heilsgöttin der frühgriechischen Mythologie zur Kindsmörderin bei Euripides“, Dipl. Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1994, S. 19.

¹⁶⁸ Lesky, Albin, „Medeia“, In: *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Band XV, Sonderabdruck, Hrsg. Pauly / Wissowa, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1930, S. 29-64, hier S. 30.

¹⁶⁹ Johannes R. Gascard erläutert hierzu: „Denn zum Wortstamm „med“ gehört auch das altgriechische mehr umgangssprachliche „medea“ gleich männliche Schamteile, schwellende Eichel etc., was dieser Medea-Weisheit insgesamt eine, wie sich noch zeigen wird, spezifische auch-männliche, mann-weibliche, eben „klitoridale“ Note gibt.“ Gascard, Johannes R., *Medea-Morphosen. Eine mytho-psychohistorische Untersuchung zur Rolle des Mann-Weiblichen im Kulturprozeß*, Berlin: Duncker & Humblot 1993; (Sozialwissenschaftliche Schriften, Heft 24; Orig. Habil. Freie Universität Berlin 1993), S. 47f.

Vgl. Hofmann, J.B., *Etymologisches Wörterbuch des Griechischen*, München: Verlag von R. Oldenbourg 1949, S. 194 und 199.

¹⁷⁰ Vgl. Lesky, „Medeia“, 1930, S. 30; Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, 172007, S. 558.

¹⁷¹ Medea selbst ruft aus: „Mir gab der Vater meines Vaters, Helios, solch einen Wagen, der mich schirmt vor Feindes-hand.“ Siehe hierzu Euripides, *Medea*, Zeile 1295f., S. 51.

¹⁷² Vgl. Lesky, „Medeia“, 1930, S. 30.

Brunner gibt zu bedenken, dass Leskys Interpretationen „trotz ihrer philologischen Genauigkeit mit Vorsicht zu betrachten“ seien, da Lesky ebenso wie Burkert wenig für matriarchale Interpretationen übrig hatten. Siehe hierzu Brunner, „Medea – Bilder“, 1994, S. 14.

Meerestochter Perseis gebar dem Helios Kirke
und den König Aietes, dem nie ermüdenden Gotte.
Aber Aietes, der Sohn des Lichtbringers Helios, nahm sich
zur Gemahlin des Ringstroms Okeanos Tochter Idyia,
wangenschön; ihm hatten die Götter zur Hochzeit geraten.
Die gebar ihm die fesselschöne Medeia, bezwungen
von seiner Liebe, mit Aphrodites, der goldenen, Hilfe.¹⁷³

Apollonios von Rhodos gibt Asterodeia als Mutter Apsyrtos' an, „eben bevor er [Aietes] Eidyia zu seiner ehelichen Gattin gemacht hatte“; zu Medeas Mutter macht er keine Angabe.¹⁷⁴

Ranke-Graves wiederum gibt Asterodeia als erste, verstorbene Gattin Aietes' an, Mutter von Chalkiope und Medea, „Hexenpriesterin der Hekate“ und Eidyia als zweite Gattin und Mutter des Apsyrtos.¹⁷⁵

Neuere Nachschlagewerke übernehmen eher Ranke-Graves' Zuweisung. Grant und Hazel geben in ihrem „Lexikon der antiken Mythen und Gestalten“ Medeas Mutter als „Okeanide Eidyia, deren Name, wie der Medeas, 'die Wissende' bedeutet“ an.¹⁷⁶ Auch Harrauer und Hunger rekurrieren in ihrem „Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“ auf Lesky, setzen Medea etymologisch aus *médomai*, 'ersinnen', und ihrer Mutter Idyia, 'die Wissende', zusammen.¹⁷⁷

Burkert wiederum nimmt mit *médeia* „Ilias-Ausdrücke“ an, „die auf überlegendes Wissen und Plänen weisen; Medeas Mutter ist darum *Idyia* 'die Wissende'“ und führt dies bereits zu einer Konklusion: „Allerdings nehmen die überlegene Intelligenz und Macht, die *médeia* der Medea, eine gefährliche Dimension an: Sie ist die raffinierte Zauberin.“¹⁷⁸

In Bernhard Kytzlers Lexikon wird „Medeia“ auch als „Die Ratende“ übersetzt und ihre Eltern als Aietes und Eidyia angegeben.¹⁷⁹

¹⁷³ Hesiod, *Theogonie. Werke und Tage*, Hrsg. und übersetzt von Albert von Schirnding, Düsseldorf / Zürich: Artemis & Winkler 1997, Zeile 955-962, S. 77.

¹⁷⁴ Apollonios von Rhodos, *Die Fahrt der Argonauten*, Drittes Buch, Zeile 240-245, S. 209.

¹⁷⁵ Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, 1907, S. 558.

Brunner falsifiziert hingegen Ranke-Graves' Genealogie, da sie durch keine überlieferte Quelle zu belegen sei und zu viele Widersprüche in Bezug auf Medeas Halbbruder Apsyrtos aufbringe. Siehe hierzu Brunner, „Medea – Bilder“, 1994, S. 18.

¹⁷⁶ Grant, Michael / John Hazel, *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999; (Orig. 1980), S. 273.

¹⁷⁷ Harrauer, Christine / Herbert Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*, 9. vollständig neu bearbeitete Auflage, Purkersdorf: Verlag Brüder Hollinek 2006, S. 313.

¹⁷⁸ Burkert, Walter, „Medea: Arbeit am Mythos von Eumelos bis Karkinos“, In: *Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten*, Hrsg. Bernhard Zimmermann, Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach 2009, S. 153-166; (Rombach Wissenschaften, Reihe Paradeigmata, Band 6, Hrsg. Bernhard Zimmermann in Zusammenarbeit mit Karlheinz Stierle und Bernd Seidensticker), hier S. 154.

¹⁷⁹ Kytzler, Bernhard, *Mythologische Frauen der Antike. Von Acca Larentia bis Zeuxippe*, Düsseldorf / Zürich: Artemis & Winkler Verlag 1999, S. 151-154, hier S. 151.

2.2.3 Vielgestaltige und -schichtige mythologische Wurzeln Medeas

Medea ist ein fixer Bestandteil der griechischen Mythologie und wurde von den verschiedensten Künstlern aller Kunstrichtungen als Stoff und Vorlage aufgegriffen. In Hinblick auf die schriftlich überlieferten Werke, die die Grundlage für Lanoyes Drama bilden, soll hier keine Forschung über den Echtheitsgehalt dieser oder jener Schrift stattfinden, noch eine Auflistung der vielzähligen Medea-Interpretationen Platz haben.¹⁸⁰ Vielmehr seien die weitreichenden Wurzeln der Figur Medea erwähnt, die oftmals als Gegenstand wissenschaftlicher Beschäftigung und Spekulation diente.

Für diese Arbeit relevant und interessant sind die Arbeiten zu Euripides und Apollonios von Rhodos, den beiden Quellen zu Lanoyes „Mamma Medea“.

Literaturwissenschaftlerin Renate Böschstein stellt klar heraus, dass Euripides einen 'Grundmythos' geschaffen hat.¹⁸¹ Gemeint ist hiermit, eine Variante des Medea-Mythos, nämlich der Mord an den eigenen Kindern, der „sich so durchgesetzt hat, daß man sofort dieses Motiv mit diesem Namen assoziativ verbindet“.¹⁸² Dass bereits vor Euripides verschiedene Versionen des Medea-Mythos existierten, sei unbestritten, doch Euripides gelang es, eine dramatische Version zu schaffen, die fortan als Referenzpunkt für weitere Bearbeitungen diente und deren Motive und Elemente immer wieder übernommen wurden.¹⁸³

¹⁸⁰ Einen Überblick über die fast schon unzähligen Medea-Adaptionen und -Interpretationen findet sich bspw. bei Horst Albert Glaser, der besonders auf die antiken Werke eingeht, hier Erwähnung, jedoch keine Empfehlung bekommen soll, da er vielfach Behauptungen und verallgemeinernde Aussagen ohne Ausweisung oder Quellenangabe tätigt: Glaser, Horst Albert, *Medea. Frauenehre – Kindsmord – Emanzipation*, Frankfurt am Main / Berlin u.a.: Peter Lang 2001.

Als guten Überblick bietet sich Bernhard Zimmermann an: Zimmermann, Bernhard, *Europa und die griechische Tragödie. Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2000, S. 98-112, insbesondere S. 107-112.

Die Aufführungs- und Inszenierungsgeschichte einschließend seien folgende, relativ junge Werke empfohlen: Bätznner, Nike / Matthias Dreyer / Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.), *medeamorphosen. Mythos und ästhetische Transformation*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010; Stephan, Inge, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau Verlag 2006.

Auf die Verarbeitung von Autorinnen dieses Stoffes fokussiert sei Ute Heidmann Vischers Aufsatz erwähnt: Vischer, Ute Heidmann, „Die andere Art, Medea zu lesen. Wie Schriftstellerinnen des zwanzigsten Jahrhunderts Euripides für sich entdecken“, In: *Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Festschrift für Renate Böschstein zum 65. Geburtstag*. Hrsg. Verena Ehrlich-Haefeli / Hans-Jürgen Schrader / Martin Stern, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 333-344.

¹⁸¹ Böschstein, Renate, „Medea und die Frage nach der Überzeitlichkeit der Mutterliebe“, In: *Psychoanalyse und die Geschichtlichkeit von Texten*, Hrsg. Johannes Cremerius / Gottfried Fischer / Ortrud Gutjahr u.a., Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 127-153; (Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Band 14), hier S. 128.

¹⁸² Otten, Georg, *Die Medea des Euripides. Ein Kommentar zur deutschen Übersetzung*, Klassische Philologie, Band 1, Berlin: Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur 2005, S 21.

An selber Stelle bezüglich der dichterischen Freiheit: „Die Wandelbarkeit mythologischer Stoffe erlaubte den Dichtern jede Freiheit zu ihrer Gestaltung und Umformung, auch wenn sie sich einer später von Aristoteles formulierten Regel (*Poetik* 14) entsprechend an die bekannten Hauptzüge der Sagen hielten.“

¹⁸³ Vgl. Böschstein, „Medea und die Frage nach der Überzeitlichkeit der Mutterliebe“. 1995, S. 128f.

Auch Hellmut Flashar bedient sich des Terminus des 'Grundmythos', um „diejenige Ausformung“ zu beschreiben, „durch die uns in dem mehr oder weniger zufällig überlieferten Ausschnitt des Mythos im wesentlichen verfügbar“ ist und bezieht dies in seinem Fall auf Sophokles' „Ödipus“. Siehe hierzu: Flashar, Hellmut, „Familie, Mythos, Drama am Beispiel des Oedipus“, In: *Colloquium Helveticum. Cahiers suisses de littérature générale et comparée*, Heft

Religionswissenschaftlerin Renate Schlesier geht ähnlichen Gedanken nach. Sie legt feste Bestandteile frei, wie Abstammung und geographische Bezüge, sieht die Geschichte um Medea aber innerhalb dieser offen für Variationen: „Ihre Geschichte [der mythischen Figur, Anm.] hat einen unverwechselbaren Kern, der nur für sie spezifisch ist.“¹⁸⁴

2.2.4 Überlieferung Medeas bei Euripides und Apollonius von Rhodos

431 v. Chr. brachte Euripides seine „Medea“ auf die Bühne, belegte allerdings nur den dritten und somit letzten Platz im Agon.¹⁸⁵

„Die mythische Figur der Medea als Vollstreckerin des Ungeheuerlichen ist nach allem, was wir wissen, die Schöpfung des Euripides.“¹⁸⁶ So legt Böschstein den seit jeher bebenden Streit um das tragische Ende dieser Geschichte nieder; hiermit schuf Euripides den oben erwähnten 'Grundmy-

19, Bern / Berlin / Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1994, S. 51-75, hier S. 54.

Flashar übernimmt den Terminus wiederum von Christiane Zimmermann, die selbst wiederholt, dass 'Grundmythos' nicht mit 'Urmythos' zu verwechseln sei, sondern „derjenige erzählerische Bestand eines Mythos [sei], der den Mythos durch all seine Rezeptionsstufen konstant begleitet und ihm den Charakter des Wiederholenden verleiht“. Siehe hierzu: Zimmermann, Christiane, *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1993; (Classica Monacensia. Münchner Studien zur Klassischen Philologie, Band 5, Hrsg. Hellmut Flashar / Niklas Holzberg), S. 27.

¹⁸⁴ Schlesier, Renate, „Medeas Verwandlungen“, In: *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, Hrsg. Kämmerer, Annette / Margret Schuchard / Agnes Speck, Heidelberg: Mattes Verlag 1998, S. 1-11; (Heidelberger Frauenstudien 5), Zitat S. 1.

Was genau dieser Kern sei, lässt Schlesier leider offen.

Erwähnt wird dieser Kern auch von Kerényi: „Das Unveränderliche an den Heroen und Heroinnen der Mythologie ist ein unverwechselbarer Kern.“ Kerényi, Karl, „Vorwort“, In: *Medea*, Hrsg. Schondorff, Joachim, München / Wien: Alten Langen / Georg Müller 1963, S. 9-29, hier S. 12.

¹⁸⁵ Vgl. Lesky, Albin, *Die Griechische Tragödie*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag ⁵1984, S. 158.

Zimmermann nennt hier, dass „Medea“ „zusammen mit den Tragödien *Philoktetes* und *Diktys* und dem abschließenden Satyrspiel *Die Schnitter (Theristai)* aufgeführt wurde“, womit Euripides jedoch hinter Aischylos' Sohn Euphorion und Sophokles den letzten Platz belegte. Siehe hierzu: Zimmermann, Bernhard, „Seiner Zeit voraus – Euripides *Medea*“, In: *Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten*, Hrsg. Bernhard Zimmermann, Freiburg i.Br / Berlin / Wien: Rombach 2009, S. 103-119; (Rombach Wissenschaften, Reihe Paradeigmata, Band 6, Hrsg. Bernhard Zimmermann, in Zusammenarbeit mit Karlheinz Stierle und Bernd Seidensticker), S. 110.

Die Stücke der beiden Konkurrenten sind nicht einmal dem Titel nach erhalten, geblieben ist uns einzig „Medea“. Siehe hierzu Ortkemper, Hubert, *Medea in Athen. Die Uraufführung und ihre Zuschauer. Mit einer Neuübersetzung der „Medea“ des Euripides*, Frankfurt am Main/ Leipzig: Insel Verlag 2001, S. 21.

Hubert Ortkemper weiß von Euphorions Sieg in diesem Agon zu berichten, „wahrscheinlich mit einer Tetralogie aus dem Nachlaß seines Vaters“, während Sophokles zweiter wurde. Siehe hierzu Ortkemper, *Medea in Athen*, 2001, S. 303.

So eindeutig die Forschungslage zu Euripides' Niederlage mit „Medea“ ist, so unterschiedlich sind die Informationen bezüglich seiner weiteren Miss-/Erfolge. Kurt Roeske weiß von fünf ersten Plätzen zu berichten, Roxana Hidalgo hingegen spricht Euripides keinen einzigen Sieg zu. Siehe hierzu Hidalgo, Roxana, *Die Medea des Euripides. Zur Psychoanalyse weiblicher Aggression und Autonomie*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2002, S. 153; Roeske, Kurt, *Die verratene Liebe der Medea. Text, Deutung, Rezeption der Medea des Euripides*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 12.

Als schlichtende Referenzquelle verweise ich sowohl auf Bernhard Zimmermann, der in seinen ausführlichen Studien zur griechischen Antike Euripides ebenso wie Roeske vier Siege zu Lebzeiten zuspricht, den fünften postum, als auch Albin Lesky: Siehe hierzu: Zimmermann, *Europa und die griechische Tragödie*, 2000, S. 99; Lesky, Albin, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ²1964; (Orig. 1956), S. 151.

Für einen Überblick über die Überlieferung und Literatur zu Euripides bietet sich generell Albin Lesky an: Lesky, *Die Griechische Tragödie*, ⁵1984, S. 285-290; Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, ²1964, S. 148-202.

¹⁸⁶ Böschstein, „Medea – Der Roman der entflohenen Tochter“, 1994, S. 10.

thos': Medea wird fortan als diejenige assoziiert, die ihre Kinder ermordet.

Auch in Bezug auf andere Kunstrichtungen veranlasst die euripideische Version Medeas, die Werke und Denkmäler in ein „voreuripideisch“ und „nacheuripideisch“ zu teilen und einzuordnen.¹⁸⁷

Euripides schrieb sein Stück „am Vorabend des peloponnesischen Krieges“¹⁸⁸, in einer Zeit tiefer Skepsis gegenüber der aufkeimenden Naturphilosophie.¹⁸⁹

Ohne hier bereits auf Interpretationen einzugehen, sei doch bezüglich des historischen Hintergrunds Hubert Ortkempers Deutung erwähnt, der Euripides' Neuerungen und Änderungen nicht als Verkaufsmasche und partout etwas Neues bieten zu wollen deutet, sondern als Eingehen auf die politischen Umschwünge seiner Zeit.¹⁹⁰ Bernhard Zimmermann konstatiert hierzu, dass Euripides seiner Zeit voraus gewesen sei: „Er schrieb nicht für den Geschmack des 5. Jahrhunderts, der durch die radikale attische Demokratie geprägt war, sondern für das bürgerliche 4. und 3. Jahrhundert, die Zeit des sog. Hellenismus“, was ihm eben nicht unbedingt nur Erfolg und Zuspruch bescherte.¹⁹¹

Immer wieder zentrales Forschungsthema ist die Frage nach einer ursprünglichen Medea und einer „wahren“ Version des Kindermordes. So hält sich die Behauptung in der Forschung fest, Euripides sei von den Korinthern bestochen worden, „damit er die Schuld am Kindermord von den Korinthern auf Medea schiebe“.¹⁹²

Ranke-Graves übernimmt diese Möglichkeit als wahrscheinlich, berichtet von sieben Söhnen und sieben Töchtern Medeas und Jasons, die Medea im Tempel der Hera unsterblich machen wollte und zurückließ, als sie nach dem Mord an Kreusa und Kreon fliehen musste. Aus Rache steinigten die Korinther diese Kinder, was sie fortan rituell sühnen mussten.¹⁹³ Burkert berichtet diesbezüglich von einem Ritual der Hera Akraia in Korinth, welches hier passend dem Medea-Mythos zugrunde liege:

Sieben korinthische Knaben und sieben Mädchen waren ein Jahr lang im Heiligtum der Hera interniert, wo die Gräber der Medea-Kinder gezeigt wurden. Sie trugen schwarze Gewänder. Höhepunkt und Abschluß ihres Dienstes war ein Opfer am Fest der Akraia, das Opfer einer schwarzen Ziege. Es war ein Holocaust, ein *ἐναγίζειν*, und es war mit jener speziellen, bereits erwähnten Form der 'Unschuldskomödie' verbunden: Die Ziege selbst hatte das Schwert oder Messer auszuscharren, mit dem sie getötet wurde. Dann wurde das Schwert wieder vergraben, bis zum nächsten Jahr, wie es hieß. Einmal im Jahr kommt das Werkzeug der Vernichtung aus dem Dunkel der Erde hervor, um wieder dort vergraben und fast vergessen zu bleiben für den Rest der Zeit. Es ist deutlich, daß die schwarze Ziege als Ersatzopfer für die Kinder starb; danach waren sie frei von ihrer Pflicht. Der Mythos erzählte, daß die Kinder der Korinther dies zu leisten hatten, um für die Kinder der Medea zu büßen, die im Bezirk der Hera Akraia gestorben waren und begraben lagen. Das merkwürdige Schwert je doch, das da Jahr für Jahr ausgegraben und wieder vergraben wurde, sei eben jenes Schwert, mit dem Medea ihre Kinder getötet hatte.¹⁹⁴

¹⁸⁷ Seifert, Martina, „Medea in der Antike – Magierin, Ehefrau und Kindermörderin“, In: *Schwert in Frauenhand. Weibliche Bewaffnung*, Hrsg. Frohnhaus, Gabriele / Barbara Grotkamp-Schepers / Renate Philipp, Essen: Klartext Verlag 1998, S. 35-41, Zitat S. 37.

¹⁸⁸ Roeske, *Die verratene Liebe der Medea*, 2007, S. 14.

¹⁸⁹ Vgl. Ortkemper *Medea in Athen*, 2001, S. 122f.

¹⁹⁰ Vgl. Ortkemper *Medea in Athen*, 2001, S. 123.

¹⁹¹ Zimmermann, „Seiner Zeit voraus – Euripides *Medea*“, 2009, S. 103

¹⁹² Burkert, „Medea: Arbeit am Mythos von Eumelos bis Karkinos“, 2009, S. 165.

¹⁹³ Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, 172007, S. 575.

¹⁹⁴ Burkert, *Wilder Ursprung*, 1990, S. 28.

Da Dramen, die bei den Athenischen Festspielen zu Ehren des Gottes Dionysos einen Preis gewannen, „sofort religiösen Einfluß erlangten, ist es sehr wahrscheinlich, daß die Korinther Euripides für seine großzügige Änderung der nun entehrenden Mythe gut bezahlten“, stimmt Ranke-Graves dieser Möglichkeit zu.¹⁹⁵

Die Zuschreibung von Richtigkeit oder Plausibilität der Versionen ist hier nicht Forschungsgegenstand. Ludger Lütkehaus fasst hier treffend zusammen: „Wer heute 'Medea' sagt, sagt immer auch 'Euripides'“: sei auch die „*opinio communis*“, dass Euripides der Schöpfer der Kindsmörderin Medea ist, so sei nicht eindeutig geklärt, ob nicht schon vor Euripides Versionen mit Medea als Mörderin ihrer Kinder existierten.¹⁹⁶

Apollonios von Rhodos schrieb seine „Argonautika“ um 250 v. Chr., es ist das einzig erhaltene Epos zwischen Homer und der „Aeneis“ des Vergil.¹⁹⁷ Er bietet einen detaillierten Bericht über all die Stationen und Abenteuer der Argonauten, erwähnt jedoch kaum Medea und endet, wie bereits oben erwähnt, seine Erzählung mit der Ankunft der Argonauten in Griechenland. Bei ihm ist Medea „zwar eine Zauberin, aber keine Frau, die ihre Ziele mit Gewaltverbrechen durchsetzt“.¹⁹⁸

Lesky schreibt Medea in Apollonios von Rhodos' Werk ebenso lediglich die Funktion einer Helferin zu, die von Göttinnen geleitet unfähig ist, anders zu handeln als ihrer Liebe zu Jason entsprechend.¹⁹⁹

Wie bereits im vorangehenden Kapitel hinreichend dargestellt, war auch der Mythos „Medea“ der Bearbeitung unterworfen und wird es somit auch immer sein. Ich schließe mich hier Lütkehaus an: „Anders als bei den kanonisierten Figuren dogmatischer Religionen gibt es hier kein Richtig oder Falsch. Mythische Gestalten sind nichts anderes als die Varianten, die man von ihnen erzählt. [...] Es gibt keine 'Medea an sich', kein *Wesen* namens 'Medea'. [...] Jede Autorin, jeder Autor kreiert eine andere Medea.“²⁰⁰

¹⁹⁵ Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, 172007, S. 576.

¹⁹⁶ Lütkehaus, Ludger, „Der Medea-Komplex. Mutterliebe und Kindermord“, In: *Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten*, Hrsg. Bernhard Zimmermann, Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach 2009, S. 121-133; (Rombach Wissenschaften, Reihe Paradeigmata, Band 6, Hrsg. Bernhard Zimmermann in Zusammenarbeit mit Karlheinz Stierle und Bernd Seidensticker), S. 128.

Bernhard Zimmermann schließt sich wiederum vehement der Meinung an, Euripides habe das Ende als erster neu geschrieben: „Ich bin der Meinung, daß der Schluß, der Kindermord, auf Euripides zurückgehen muß, und zwar aus folgenden Gründen: Es paßt hervorragend zur Dramaturgie des Euripides, gerade am Ende des Drama ein überraschendes Moment einzuführen, das vom traditionellen Mythos, vom traditionellen Handlungsgerüst, abweicht. Insbesondere paßt die Schlußszene – sowohl der Kindermord als auch die Entrückung Medeas auf dem Zauberwagen – exzellent in den Zusammenhang des gesamten Stücks, zumal die Ermordung der Kinder Schritt für Schritt von den ersten Versen an vorbereitet wird. [...] Wichtiger ist jedoch, daß Medea in der Exodos selbst in die Rolle der *dea ex machina* schlüpft; sie führt selbst die Lysis, die Auflösung des Handlungsknotens herbei, was sonst bei Euripides häufig von einem *deus ex machina* geleistet wird.“ Siehe hierzu Zimmermann, „Seiner Zeit voraus – Euripides *Medea*“, 2009, S. 112-119.

¹⁹⁷ Vgl. Nachwort von Paul Dräger zu: Apollonios von Rhodos, *Die Fahrt der Argonauten*, S. 582.

¹⁹⁸ Stephan, *Medea*, 2006, S. 8.

¹⁹⁹ Vgl. Lesky, „*Medeia*“, 1930, S. 31.

²⁰⁰ Lütkehaus, „Der Medea-Komplex“, 2009, S. 122. Hervorhebungen des Autors übernommen.

2.3 Tom Lanoyes „Mamma Medea“

Glandula mammaria ist der aus dem Latein stammende medizinische Fachausdruck für Brustdrüse.²⁰¹ *Mamma* ist die sowohl weibliche als auch männliche Brustdrüse, bedeutet ebenso im Flämischen laut belgischem Duden „Brustdrüse aller Säugetiere, inklusive der Menschen“.²⁰²

Der 1958 geborene und aus Belgien stammende Autor Tom Lanoye²⁰³ spielt somit bereits im Titel seiner Medea-Adaption sowohl auf die sexuelle als auch auf die mütterliche Facette dieser griechisch mythologischen Figur an. Die Brust(drüse) als sekundäres Geschlechtsmerkmal verweist hier unter anderem auf die lebensspendende Funktion dieses Organs, da nur der weiblichen Brust die Produktion von Muttermilch gegeben ist. Zwar bilden auch Männer Brustwarzen und -drüsen aus, doch sind diese evolutionär verkümmert und nicht in der Lage, den Nachwuchs zu ernähren.²⁰⁴

Medea ist Zauberin, Giftmischerin, Verräterin, Kindsmörderin, aber auch Mutter, Tochter, Schwester, Geliebte und Gattin – an dieser Frauenfigur wurden Themen wie Familienverbundenheit, Ehe, Liebe, Treue, Emanzipation, Brüche zwischen Matriarchat und Patriarchat, Emigration, Stolz, Rache und noch vieles mehr abgehandelt.²⁰⁵

Lanoye, der in seiner Bearbeitung auf Apollonios von Rhodos' „Die Fahrt der Argonauten“ und Euripides' „Medea“ zurückgreift, schafft einen „zeitgemäßen Rosenkrieg“²⁰⁶, indem er von einer schwarzweiß malenden Täter-Opfer-Charakterisierung absieht. Er fokussiert auf die Beziehung zwischen Medea und Jason, stellt zwei sich durchaus ähnliche Charaktere gegenüber, nimmt sich aber auch als Autor die Freiheit, diesen alten Stoff neu zu erzählen und ihm inhaltliche Änderungen abzurufen.

Von Apollonios übernimmt er jene Passagen, die von Medea und Jason handeln, lässt aber weitgehend die Reisestationen der Argonauten aus. Apollonios erzählt in seinem Epos von Helden und Abenteurern, Medea spielt nur eine Nebenrolle. Doch die Reihenfolge der zu durchlaufenden Stationen von Medea und Jason übernimmt Lanoye aus der „Argonautika“: das Ankommen der Grie-

²⁰¹ Vgl. Aumüller, Gerhard / Gabriele Aust / Andreas Doll u.a., *Anatomie*, Stuttgart: Thieme 2010, S. 1176.

²⁰² Van Sterkenburg, Van Dale. *Handwoordenboek van Hedendaags Nederlands*, in Zusammenarbeit mit drs.M.E. Verbung, Utrecht / Antwerpen: van Dale lexicografie 1996, S. 1176.

²⁰³ Vgl. O.A. <http://www.lanoye.be/tom/bio-d>; Lanoye, Tom / Luk Perceval, *Schlachten! nach den Rosenkriegen von William Shakespeare. Programmbuch*, Hrsg. Deutsches Schauspielhaus in Hamburg / Salzburger Festspiele, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 303.

²⁰⁴ "Brustwarzen beim männlichen Geschlecht haben keinerlei Funktion, abgesehen davon, dass sie individuell als erogene Zonen dienen können" erklärt der Evolutionsbiologe Franz Wuketits. Da sich aber erst in der zehnten Schwangerschaftswoche der männliche Chromosomensatz bildet, entwickeln sich alle Embryos zunächst weiblich, sprich mit Brustwarzen und -drüsen. Siehe hierzu Bayer, Florian, „Brustwarzen beim Mann – wozu?“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1373512707333/Brustwarzen-beim-Mann---wozu> 24.7.2013, 29.7.2014.

²⁰⁵ Vgl. Bätzner u.a., *medeamorphosen*, 2010, S. 7f; Lütkehaus, „Der Medea-Komplex“, 2001, S. 13 und 290-326; Stephan, *Medea*, 2006; Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 366.

²⁰⁶ Mayer, Norbert, „'Mamma Medea' wird im Rosenkrieg erst so richtig böse“, *Die Presse*, <http://diepresse.com/home/kultur/news/1376972/Mamma-Medea-wird-im-Rosenkrieg-so-richtig-boese> 17.3.2013, 29.7.2014.

chen in Kolchis und das erste Kennenlernen von Medea und Jason, die gemeinsame Beschaffung des Vlieses, die anschließende Flucht aus Kolchis, den Mord an Medeas Bruder Apsyrtos, das Aufsuchen Medeas Tante Kirke, die Heirat von Medea und Jason. Apollonios Erzählung endet mit der Ankunft der Argonauten und Medea in Griechenland und fügt Lanoye mit einem Zeitsprung unmittelbar Euripides' Drama an, das rein am Hof des Königs Kreon in Korinth spielt. Somit entlehnt Lanoye die zweite Hälfte seiner „Mamma Medea“ gänzlich Euripides.

Ganz im Sinne Blumenbergs „Arbeit am Mythos“ behält Lanoye zwar die Grundstruktur dieser Erzählung bei, erlaubt sich aber gewisse Passagen abzuändern und neu zu gestalten. Inhaltlich bleibt er im zweiten Akt Euripides fast bis zum Schluss treu; Medea tritt nach kurzem Monolog, in dem sie sich zwingt, stark zu sein, ins Haus ab, um die Schreckenstat zu begehen. Jason stürmt herbei, schleudert wilde Beschimpfungen gegen sie und hört mit seiner Verzweiflungssuada erst auf, als überraschend die beiden Söhne auftreten und um Ruhe zum Schlafen bitten. Nach dieser vermeintlichen Peripetie sind Jason und Publikum gleichermaßen perplex und erst nach einem neu aufflammenden Streit zwischen Medea und Jason tritt sie abermals ab, um den ersten Sohn zu töten. Aus Gründen, die noch in der Inszenierungsanalyse erläutert werden, tritt daraufhin auch Jason ab und tötet den zweiten Sohn.²⁰⁷

Dies entspricht sowohl einer Modernisierung als auch einer Neudeutung, die Fokussierung liegt auf der von vornherein determinierten zwischenmenschlichen Beziehung.

Lanoyes Medea ist wie viele Medeen vor ihr facettenreich und ungreifbar, aber gerade in ihrer Beziehung zu Jason spiegelt Lanoye heutige Beziehungskonstrukte und -vorstellungen, -ideale und -wünsche wider und schafft somit eine extrem moderne Medea.²⁰⁸

Obwohl hier keine empirischen Analysen gemacht werden, wage ich zu vermuten, dass Lanoyes Medea eher mit einem aufgeklärten Publikum von heute korreliert und so das „antike“ Bild der Medea-Figur überholt, sie näher bringt und rezipierbarer macht. Dass dies insbesondere in Hauß' Inszenierung der Fall ist, wird noch zu zeigen sein.

Zu Lanoye selbst gibt es noch relativ wenig Literatur. Sein Monumentalwerk „Schlachten“ wurde 1999 am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg sowie bei den Salzburger Festspielen in deutscher Sprache uraufgeführt. Hierfür hat Lanoye Shakespeares acht Königsdramen zusammengefasst, die hier in einem Zwölfstundenmarathon aufgeführt wurden.

Der belgische Schriftsteller Tom Lanoye hat in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Luk Perceval Shakespeares Historien neu geschrieben. Auf Niederländisch. Mal nah am Original, mal weit von ihm entfernt. Er hat die Akzente anders gesetzt, das Riesenpersonal reduziert, die Handlung bisweilen anders motiviert, Figuren umgeschrieben, schwach bei Shakespeare Angedeutetes kraß ans Licht gezogen. Aus acht abendfüllenden

²⁰⁷ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 68-72.

²⁰⁸ Wobei hier zu hinterfragen wäre, inwiefern unsere heutigen Beziehungsvorstellungen „modern“ sind. Dies geht jedoch über den Rahmen dieser Arbeit hinaus.

Der Terminus „modern“ wird weiters im Sinne von „zeitlich aktuell“ gebraucht.

Stücken werden bei Lanoye sechs, die in einem Zug zu spielen sind, mit nicht mehr als einem guten Dutzend Schauspielern [...]. Denn Lanoyes *Ten Oorlog* (wörtlich: 'Zum Krieg') ist auch als ein Sprachprozeß gestaltet: von leicht altmodischen, in Hohem Ton durchgehaltenen regelmäßigen Blankversen, über die holzschnittartigen Paarreime des Heinrich 4, über eine allmähliche Öffnung zu Umgangssprache und Jargon hin, über die hybride Mischung mit amerikanischem Westküstenslang bis zu kauderwelschen dem Wörtergestammel als totaler Zertrümmerung der Sprache.²⁰⁹

Diese Beschreibung und Zusammenfassung bezeugt, dass Lanoye seine Charaktere nicht nur über das Geschehen oder deren Handlungsmotivationen definiert, sondern auch in besonderem Maße über die Sprache. Dass dies auch in „Mamma Medea“ der Fall ist, wird in den Kapiteln zur Sprachanalyse zu lesen sein. Lanoye selbst über seine Sicht auf Sprache: „Die Kämpfe finden in der Sprache statt, die wichtigsten Gefechte sind Schlachten mit Worten.“²¹⁰

2.3.1 „Mamma Medea“ - eine Re-, Entmythisierung oder Mythenkorrektur?

„Es ist nun nicht gestattet, die überlieferten Geschichten zu verändern; ich meine z.B., daß Klytāimēstra von Orestes getötet werden muß und Eriphyle von Alkmeon.“²¹¹ Das hier von Aristoteles so strikt ausgesprochene Verbot jeglicher Änderungen an mythologischen Vorlagen richtet sich jedoch rein an die Fabel, das Handlungsgerüst des Mythos.²¹² Charaktere und deren Motive dürfe man sehr wohl abändern oder neu erfinden, natürlich im Rahmen des von Aristoteles aufgestellten Regelkatalogs.²¹³ Hier haben Aristoteles und Blumenberg die gleiche Definition von Mythos, in dem beide einen unveränderlichen Kern verorten, der dem Mythos die jeweilige Identität verleihe und somit unantastbar sei.²¹⁴

Auf diese Definition Bezug nehmend hält Konrad Kenkel fest, dass das Publikum auf einen Mittler angewiesen sei, „der den Mythos gestaltet und ihn somit einer Interpretation unterzieht. Der Dichter ist es, der den Mythos in die jeweilige Zeit transportiert, und nur am Rand der Dichtung sollte die Bedeutung des Mythos für eine Zeit bewertet werden.“²¹⁵ Als „Entmythologisierung“ bezeichnet er jenen Prozess, der die kleinsten, konstitutiven Elemente auf ihren Kern reduziert, neu zusammen-

²⁰⁹ Reichert, Klaus, „Die Ratte frißt die Ratte“, In: Lanoye, Tom / Luk Perceval, *Schlachten! nach den Rosenkriegen von William Shakespeare. Programmbuch*, Hrsg. Deutsches Schauspielhaus in Hamburg / Salzburger Festspiele, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. XIX-XXXV, hier S. XXXI.

²¹⁰ Lanoye, In: *Schlachten! nach den Rosenkriegen von William Shakespeare. Programmbuch*, S. XXXIX.

²¹¹ Aristoteles, *Poetik*, Hrsg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Philipp Reclam 2008, Kap. 14, S. 43.

²¹² Vgl. Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 33.

²¹³ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, 2008; Fuhrmann, *Mythos als Wiederholung*, 1971, S. 126-128.

²¹⁴ Vgl. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 1996, S. 40; Vöhler, Martin / Bernd Seidensticker / Wolfgang Emmerich, „Zum Begriff der Mythenkorrektur“, In: *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Hrsg. Marin Vöhler / Bernd Seidensticker, in Zusammenarbeit mit Wolfgang Emmerich, Berlin / New York: Walter de Gruyter 2005, S. 1-18; (spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literatur, Band 3, Hrsg. Angelika Corbineau-Hoffmann / Werner Frick), S. 3.

²¹⁵ Kenkel, Konrad, *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh*, Bonn: Bouvier Verlag 1979; (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, Band 63, Hrsg. Armin Arnold / Alous M. Haas), S. 1.

fügt und sie somit mit neuen Motivationen belegt.²¹⁶ „Keiner hat sich – soweit wir sehen – der Sage [Medea] mit soviel schöpferischer Freiheit bedient wie Euripides. Er hat sie souverän verwendet und sie auf ein Handlungsschema eingeschränkt, das es den Nachfolgern unmöglich machte, die Grundlinie zu ändern, und sie zugleich zwang, durch immer neue Einfälle gerade die „Neuerungen“ des Euripides zu stützen und zu motivieren.“²¹⁷ Der Mord an den Kindern scheint zur Grundkonstante Medeas zu gehören. Auch Dorothe Schuscheng spricht die Möglichkeit einer Entmythisierung an, setzt diese aber in einen Kontext der Umfunktionalisierungsarbeit des Mythos und einer Entlarvung der ideologischen Implikationen des Mythos Frau. Hierzu zitiert sie Silvia Bovenschen, die daran erinnert, dass in Mythen Frauen meist als Projektionsfläche männlicher Utopien erscheinen und auf maskuline „Ganzheits- und Identitätssehnsucht“ verweisen.²¹⁸

Nun greift auch Tom Lanoye als Mann auf von Männern verfasste Mythenversionen zurück und es ist zu diskutieren, inwiefern Lanoyes Version des Mythos „Medea“ als reine Remythisierung im Sinne einer schlichten Wiederbelebung des Mythos im 21. Jahrhundert, Entmythisierung oder Mythenkorrektur zu werten ist.

Mythenkorrekturen liegen dann vor, wenn „mindestens ein Element, das zum narrativen oder semantischen Kern des Mythos gehört, verändert wird“.²¹⁹ Folglich wäre die Version Christa Wolfs als Korrektur zu erachten, aber ebenso Euripides, der Medea kolportierter Weise überhaupt erst zur Kindsmörderin gemacht hat.²²⁰ Diese Korrektur beziehe sich aber wiederum auf bereits existierende Texte oder Bilder, an deren Versionen sie gemessen werden könne.

Der korrigierende Eingriff erzeugt ein Moment der Verblüffung, denn er erfolgt (für das Publikum) wider Erwarten. Altvertraute Geschichten und bis zu diesem Moment selbstverständliche mythische Bilder und Konstellationen werden aufgebrochen und außer Kraft gesetzt. Das Vergnügen, das Mythenkorrekturen hervorrufen, resultiert aus ihrer paradoxalen Struktur. Sie verwerfen die gängige Fassung eines Mythos und enttäuschen damit die Erwartung des Rezipienten. Indem sie aber zugleich eine 'Berichtigung' anbieten, erzeugen sie eine gesteigerte Spannung und belohnen mit neuen Pointen und Perspektiven.²²¹

Kritische Stimmen halten fest, dass „Kenkels oft übernommene These von der abwechselnden Ent- und Remythisierung des Medea-Mythos in den wichtigsten Dramatisierungen seit Euripides zu kurz greift. Wenn er das Euripideische Medea-Drama auch zutreffenderweise als eine entmythisierte, poetisch instrumentalisierte Version des Mythos ansieht, so hat doch gerade dieses Drama das zur Kindsmörderin-Sage modifizierte Weiterleben des Medea-Mythos befördert wie kein anderes

²¹⁶ Vgl. Kenkel, *Medea-Dramen*, 1979, S. 3.

²¹⁷ Kenkel, *Medea-Dramen*, 1979, S. 9f.

²¹⁸ Vgl. Schuscheng, *Arbeit am Mythos Frau*, 1987, S. 56; Bovenschen, Silvia, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 27.

²¹⁹ Vöhler / Seidensticker / Emmerich, „Zum Begriff der Mythenkorrektur“, 2005, S. 7.

²²⁰ Vgl. Vöhler / Seidensticker / Emmerich, „Zum Begriff der Mythenkorrektur“, 2005, S. 4f; Wolf, Christa, *Medea Stimmen*, München: Luchterhand Literaturverlag 1996, Euripides, *Medea*, 2008.

²²¹ Vöhler / Seidensticker / Emmerich, „Zum Begriff der Mythenkorrektur“, 2005, S. 10.

Werk.²²²

Tom Lanoye erzählt in Rückgriff auf Apollonios von Rhodos erstmals seit Grillparzer die Geschichte wieder von Beginn an, vom ersten Aufeinandertreffen Jasons und Medeas. Heinz-Peter Preußner bemängelt, dass dieser Rückgriff den „feministischen Kritik-Elan“ der vorhergehenden Bearbeitungen relativiere und bezeichnet Lanoyes Stück als „despektierlich“.²²³ Dennoch hebt er hervor, dass die Darstellung der Figuren von Apollonios und nicht von Euripides her gedacht und nachvollzogen wird. „Die *Argonautika* zeigen uns zwar eine Medea, die aufbegehrt gegen die gesellschaftliche Konvention, die Heimat und Vater, Volk und Geschwister verlässt. Aber sie tut all dies allein, um ihre Liebe zu Jason leben zu können. ... Medea [in der „Argonautika“, Anm.] bleibt völlig frei vom Vorwurf des Kindesmordes.“²²⁴

Zum Umgang mit originären Textvorlagen sagt Lanoye: „Scheinbare Respektlosigkeit ist vielleicht die einzige Art, richtig mit Theatertexten umzugehen. Ein Theatertext ist kein Dogma, kein Monument – er ist eine Partitur.“²²⁵ Aus dieser Freiheit entsteht also die Akzentverschiebung, die Preußner konstatiert, „wohl dosierte Korrekturen, die aber zugleich deutlich machen, wie gegenwärtig die Themen des Mythos sind. So ändert er nicht etwa vordergründig die Motivation, die zum Kindsmord führt.“²²⁶

Bezüglich Handlungsaufbau, -gerüst und -abfolge, Figuren und teilweise sogar deren Haltungen und Motivationen hält sich Lanoye sowohl an Apollonios' als auch Euripides' Vorgabe und gewährt sich lediglich, mit den Erwartungen des Publikums in Bezug auf den Kindermord zu spielen. Preußner attestiert Lanoyes' Version folglich einer Korrektur sowohl Euripides' als auch Apollonios':

Und in der Korrektur hebt er [Lanoye] die Grundproblematik auf: Die Differenz der Geschlechter in Fragen der elementaren Verantwortung – für Leben und Tod der Kinder – ist suspendiert. Es gibt kein Verständnis mehr. Jede Interpretation, die hier, bei Lanoye ansetzen wollte, liefe an der Sinnlosigkeit dieses Gewaltaktes leer. – Das wäre dann doch fast eine Widerlegung des Euripides: aber eben nicht eine, die den mythischen Kern verletzt. Deshalb wirkt die heutige Tragödie noch in der Profanierung, die sie erfährt.²²⁷

Trotz des vernichtenden Tons Preußners gelingt Lanoye eine Version, die vielleicht gerade weil sie nicht als Entmythisierung zu begreifen ist, eine auf die heutige Zeit zutreffende und nachvollziehbare ist. Der Kindermord wird seiner Rache-, Vergeltungs- und Schutzfunktion enthoben, in dessen Licht er bei Euripides steht, indem er hier als Reaktion auf pure Provokation ausgeübt wird. Die während des Stückes verhandelten Konflikte sind mit einem Schlag nichtig, denn was bleibt ist das Sinnlose einer Gewalttat, deren psychologische Motivation und Nachvollziehbarkeit sich der Rezeption entzieht. Regisseur Philipp Hauß erkennt hier nüchtern: „Jason und Medeas Problem ist ver-

²²² Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 37f.

²²³ Preußner, „Medea fiam!“, 2007, S. 204.

²²⁴ Preußner, „Medea fiam!“, 2007, S. 209.

²²⁵ Lanoye, In: *Schlachten! nach den Rosenkriegen von William Shakespeare. Programmbuch*, S. XLVII.

²²⁶ Preußner, „Medea fiam!“, 2007, S. 212.

²²⁷ Preußner, „Medea fiam!“, 2007, S. 214.

waltbar, aber nicht lösbar. Man kann und sollte anders damit umgehen als die beiden, aber dezidiert lösbar ist es nicht.“²²⁸

„Mamma Medea“ ist eine Remythisierung im besten Sinne: eine Wiederbelebung eines uralten Stoffs mit leichten Adaptionen, um ihn für ein heutiges Publikum rezipierbar zu machen.

Auch wenn das Verblüffungsmoment des Publikums aufgrund des vorerst nicht verübten Kindermordes bei Lanoye eindeutig zu finden ist, so bleibt „Mamma Medea“ letztlich eine Variation und bietet keine wahre Korrektur, denn eine „Berichtigung“ wird nicht geboten. Lanoye bedient sich eines funktionierenden dramaturgischen Kniffs, liefert aber weder ein Aufbrechen bekannter Konstellationen oder gar ein Außerkraftsetzen ebenjener. Er bietet in seiner Version eine nur bedingt neue Sicht auf die Beziehung Jasons und Medeas, indem er vor allem die Schuld – sofern man von klassischer Schuldzuweisung sprechen kann²²⁹ - des tragischen Ausgangs der Geschichte beiden, sowohl Jason als auch Medea, zuspricht. Insofern mag ihm das Streben nach einer Entmythisierung zugesprochen werden, ein Bemühen um ein Verständlichmachen dieser Geschichte und ihrer Handelnden. Doch bleibt Lanoye zu sehr an seinen antiken Bezugsquellen verhaftet, kopiert Handlungsmotivationen und Charaktervorlagen. Medea ist und bleibt Kindsmörderin und hat nun bloß das zweifelhafte Vergnügen, diesen Titel mit Jason zu teilen.

²²⁸ Hauß, im Interview mit Magdalena Madl am 24.5.2014, Anhang S. 101.

²²⁹ Oelmüllers Definition von Schuld als eine „Handlung und Unterlassung, für die sich ein Einzelner verantwortlich weiß und die man einem Einzelnen verantwortlich zuschreiben kann [...]“ ist in diesem Zusammenhang anzuwenden, auch wenn Oelmüller diese weiters unter soziokulturellen und geschichtlich philosophischen Standpunkten diskutiert und hinterfragt. Vgl. Oelmüller, Willi, „Schwierigkeiten mit dem Schuldbegriff. Einige philosophische Überlegungen“, In: *Schuld und Verantwortung. Philosophische und juristische Beiträge zur Zurechenbarkeit menschlichen Handelns*, Hrsg. Hans Michael Baumgartner, Tübingen: Mohr 1983, S. 9-30, hier S. 23.

3 Inszenierungsanalyse

3.1 Herangehensweise der Analyse

Ziel der nachstehenden Inszenierungsanalyse²³⁰ ist es, durch genaue Betrachtung einzelner Szenen und Inszenierungssegmente unterschiedliche bedeutungstragende Elemente zu filtern, deren unterschiedliche Funktions- und ästhetische Ausdrucksweisen zugänglich und somit die Bedeutungsgenerierung nachvollziehbar zu machen. Der inszenatorische Fokus soll ebenso transparent werden wie die Intentionen der beteiligten Künstler.

Im Folgenden wird die Inszenierung Philipp Hauß' anhand drei ausgewählter Szenen analysiert. Zum einen wird hierdurch auf den Umfang dieser Arbeit Rücksicht genommen, zum anderen sind diese drei Szenen ausgewählt, da sie nicht nur drei Stationen in der Beziehungsgeschichte von Medea und Jason bilden, sondern auch jeweils markante Einwirkung auf deren Leben üben und den Fortgang der Geschichte drastisch beeinflussen: deren Erstbegegnung in Kolchis inklusive des von Hauß vorangesetzten Vorspiels, Kirkes Richterspruch auf der griechischen Insel Aiaia, der zur Heirat führt und das Ende ihrer Beziehung in Griechenland am Hof Kreons, wo Medea ihre letzten gräulichen Taten begeht. Aber nicht nur inhaltlich ist diese Auswahl als gerechtfertigt anzusehen, sondern auch inszenatorisch wird damit ein sehr guter Ein- und Überblick gewährt. Jede dieser Szenen birgt verschiedene inhaltliche, sprachliche, äußere, räumliche und kinesische Zeichen sowie unterschiedlich viele AkteurInnen und folglich jeweils verschiedene Kommunikationssituationen und -teilnehmerInnen.

Da pro Szene die gleichen Aspekte – Inhalt, Sprache, Bühnenraum und Licht, Kostüm, Maske und

²³⁰ Der Titel dieser Arbeit trägt den Terminus „Inszenierungsanalyse“ in sich. Wenn im Folgenden von 'Aufführungsanalyse' die Rede ist, so bezieht sich dieser Ausdruck einerseits auf die von den jeweiligen AutorInnen so genannten Untersuchungen, andererseits betrachtet die Aufführungsanalyse die einzelne, einmalige und unwiederholbare Aufführung, während die Inszenierungsanalyse einen weiteren Blick versucht, Eindrücke aus mehreren Aufführungen umschließt und so auf das dahinter liegende Konzept zu schließen sucht.

Christopher Balme erklärt den Begriff „Inszenierungsanalyse“ als Bezeichnung für „das theatrale Kunstwerk“, ausgezeichnet durch dessen „besondere, intentionale Organisation von Zeichen und Zeichensysteme“ und setzt es in den Kontext einer „textzentrierten europäischen Theatertradition“, der aufgrund dieser Beschränkung problematisch ist. Im Fall dieser Analyse sehe ich allerdings keine diesbezüglichen Konflikte, da die Inszenierung von „Mamma Medea“ eine solche textzentrierte ist und durchaus auch das Verhältnis von Text und Theateraufführung betrachtet werden soll.

Vgl. Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2014; (Orig. 1999), S. 88 und 78.

Anzumerken ist, dass „Inszenierungs-“ und „Aufführungsanalyse“ meist synonym gebraucht werden. So auch bei den weiters besprochenen Autoren Guido Hiß und Erika Fischer-Lichte. Diese Gleichsetzung ist durchaus zu hinterfragen, wird aber in dem hier nur kurz gegebenen Überblick nicht extra thematisiert.

Einen guten Überblick bieten: Brincken, Jörg von / Andreas Enghart, *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, Hrsg. Gunter E. Grimm / Klaus-Michael Bogdal, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008; (Einführungen Germanistik).

Requisite, Figuren sowie Musik – untersucht werden, entsteht eine Art Analysemaske, die sowohl Vergleichswerte beinhaltet als auch das Regiekonzept von Philipp Hauß erkennen lässt. Hierbei soll insbesondere auf jene Aspekte eingegangen werden, die die Aktualität und Zeitlosigkeit dieses Stoffes herausarbeiten, die „Medea“ auf heutiger Bühne auszeichnen.

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel „Mythos“ hervorgehoben wurde, „entstammen [Mythen] aus Konflikten und tragen Konflikte weiter“.²³¹ In der Forschungsliteratur kursieren verschiedene Raster und Einteilungen solcher Konfliktfelder in Bezug auf den Mythos Medea. Karoline Jirsikowski-Winter hat in ihrer Dissertation jene von Georg Otten, Inge Stephan und Christoph Steskal herausgearbeitet und vorgestellt.²³² Für das Ziel einer Untersuchung der Aktualität des Stoffes und um die Frage beantworten zu können, ob und in wie weit Medea heute als Reflexionsfigur fungieren kann, sollen nebst der oben erwähnten Inszenierungsanalysemaske besonders Stephans Konfliktfelder als Reflexionsvorlage Anwendung finden. Stephan sieht in Medea eine „positive und negative Identifikationsfigur im Kampf der Geschlechter und als Bewältigungsfigur, wenn politische oder familiäre Ordnungen in die Krise geraten“, aber auch eine „Projektionsfigur in Debatten über Ethnizität und Rassismus“ und findet in diesem Stoff „die Auseinandersetzung um die Bedeutung von Gewalt und die Frage nach Legitimität von Gewalt“²³³ behandelt.

3.2 Theaterwissenschaft und Aufführungsanalysen

Wie Renate Möhrmann in ihrem mittlerweile zur Standardausrüstung eines/r jeden TheaterwissenschaftlerIn gehörendem Sammelband „Theaterwissenschaft heute“ skizziert, ist die Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum eine relativ junge, selbstständige, universitäre Fachrichtung. 1923 eröffnete das erste theaterwissenschaftliche Institut in Berlin,²³⁴ 1943 wurde das Institut für Theaterwissenschaft in Wien gegründet.²³⁵ Dementsprechend jung und mengenmäßig dünn sind die

²³¹ Burkert, „Antiker Mythos“, 1999, S. 21.

²³² Jirsikowski-Winter, „Medea bin ich nun“, 2013, S. 11-14.

Zusammengefasst beinhaltet Georg Ottens Auflistung sieben Motive: 1 Märchenmotiv; 2 Motiv, wonach die Familie des Mädchens die Unterstützung des Helden als Verrat ansieht, da der Held als Feind oder Eroberer ins Land gekommen ist; 3 Das Mädchen folgt dem Helden, ihrem Geliebten in dessen Heimat; 4 Mädchen, der Geliebten aus der Fremde widerfährt in der neuen Heimat das Schicksal der diskriminierten Asylantin; 5 Frau, die für ihren Geliebten alles aufgegeben hat und nun in der Fremde von diesem verlassen wird; 6 Rache der verlassenen Ehefrau; 7 Medea ist alles zuzutrauen – sowohl Heilungs- und Rettungstaten wie auch Mord und böser Schadenszauber.

Steskal definierte sechs Aktualisierungskategorien: 1 Leidenschaft vs. Vernunft: Medeas Rache interpretiert nicht als Laune, sondern als dramatische Folge verletzten Ehrgefühls; 2 Egozentrik und Soziabilität; 3 Zivilisations- und Kolonisationsproblematik; 4 Geschlechterdifferenz; 5 Schicksalsaspekt: Fatalismus und Pessimismus; 6 Autobiographischen Reflexion. Vgl. Otten, *Die Medea des Euripides*, 2005; Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001.

²³³ Jirsikowski-Winter, „Medea bin ich nun“, 2013, S. 13.

Vgl. Stephan, *Medea*, 2006.

²³⁴ Möhrmann, Renate, „Theaterwissenschaft – was ist das?“, In: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Hrsg. Renate Möhrmann, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1990, S. 7-20, hier S. 8.

²³⁵ O.A., <http://tfm.univie.ac.at/institut/institutsgeschichte/>, 29.9.2014. Auf die komplexen Umstände während und nach der Zeit des Nationalsozialismus soll hier nicht weiter eingegangen werden. Die Homepage des Wiener Instituts für

Theorien zur Aufführungsanalyse. Jürgen Walter Kleindiek, erster in der Reihe der Theoretiker rund um das Thema Aufführungsanalyse, kritisiert in seiner aus den frühen 1970er Jahren stammenden Dissertation, dass die theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalysen bisher schlechterdings „Beschreibung[en] des szenisches Geschehens nebst mehr oder minder wertenden Anmerkungen“ seien, oder sie „entpuppte[n] sich als impressionistischer Aufführungsbericht nach dem Muster der feuilletonischen Theaterkritik“.²³⁶ Diese hier genannten Gefahren haben sich bis heute nicht geändert, da sich Theateraufführungen nach wie vor durch Transitorik²³⁷ und ein komplexes Konglomerat an Zeichen verschiedener Klassen auszeichnen. Nora Hertlein fasst in ihrer Diplomarbeit treffend zusammen: „Die Aufführungsanalyse scheitert an ihrem eigenen Gegenstand, an den verschiedenen Komponenten, die die Aufführung überhaupt erst entstehen lassen, sich gegenseitig bedingen und beeinflussen (Bühnendarstellung vs. Rezipient), sowie am transitorischen Charakter einer Theateraufführung [...]“.²³⁸ Im Unterschied zu Kunstwerken der bildenden oder literarischen Kunst, die auch nach ihrer Erschaffung zur Rezeption und etwaigen Analyse erhalten bleiben, ist die Theateraufführung absolute „Gegenwärtigkeit“,²³⁹ eine „unwiederholbare, einmalige, sinnlich wahrnehmbare empirische Realität an den historischen Zeitpunkt ihrer Hervorbringung gebunden“.²⁴⁰ Dieser sich immer wieder dem Griff entgleitende ontologische Status einerseits, die vielen parallel, sukzessiv oder auch simultan laufenden Bedeutungsebenen andererseits und nicht zuletzt das Publikum selbst bilden die Unwägbarkeiten der Aufführungsanalyse. Insbesondere die ZuseherInnen haben mittlerweile einen festen Platz in aufführungsanalytischen Forschungstheorien, ist doch ohne sie kein Theater denkbar.²⁴¹

Aufführungsanalysen sind jedoch für die Theaterwissenschaft unverzichtbar. Trotz der oben genannten Gefahr einer reinen Beschreibung, liefern Aufführungsanalysen einen bedeutenden Beitrag zur Dokumentation von Aufführungen, respektive Inszenierungen.²⁴² Sie stehen immer im Kontext

Theater-, Film- und Medienwissenschaft bietet hierzu allerdings eine Auswahl an weiterführender Literatur.

²³⁶ Kleindiek, Jürgen W., „Zur Methodik der Aufführungsanalyse. Dargestellt an einer Aufführung von Becketts „Endspiel“ am Residenztheater München“, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, Philosophische Fakultät 1971, S. 11f.

²³⁷ Erika Fischer-Lichte schreibt die erstmalige Nennung des „Transitorische[n] des Theaters“ Lessing zu. Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983, S. 15.

²³⁸ Hertlein, Nora, „Angst vor dem Abstieg. Thomas Ostermeier inszeniert Ibsen: Aufführungsanalyse von *Nora* und *Hedda Gabler*“, Dipl. Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 2006, S. 8.

²³⁹ Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, 1983, S. 15.

²⁴⁰ Wille, Franz, *Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse*, Frankfurt am Main / Bern / New York u.a.: Peter Lang 1991; (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXX, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, Band 42; Orig. Diss. Freie Universität Berlin, 1989), S. 19.

²⁴¹ „Immer aber ist es das Publikum, das dem theatralischen Akt erst zum Leben verhilft, das ihn vollendet und das ihm seine zeitliche und überzeitliche Wirkung verleiht.“ Paul, Arno, „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“, In: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Hrsg. Helmar Klier, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, S. 208-237; (Wege der Forschung, Band 548), hier S. 231.

²⁴² Vgl. Hiß, Guido, „Zur Aufführungsanalyse“, In: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Hrsg. Möhrmann, Renate, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1990, S. 65-80, hier S. 66; Hertlein, „Angst vor dem Abstieg“, 2006, S. 6.

ihrer historischen Gegenwart, werden aus dem jeweiligen Verständnis dieser Gegenwart geschrieben, sind auch für andere Wissenschaften Zeugnis der entsprechenden Zeit. Guido Hiß verweist in seiner Habilitation auch auf die Funktion als „Korrektiv und Inspiration“²⁴³ für die Theatertheorie. So kann eine Aufführungsanalyse zwar den Forschungsgegenstand nicht konservieren, doch für nachfolgende zugänglich und nachvollziehbar machen. Als Analystin stehe ich hier Pars pro Toto für das Publikum, kann, mit Hertleins Worten, natürlich „die Aufführung zwar niemals in ihrer „Ganzheit“ erfassen“, aber „durch die reflektierte Betrachtung [...] dennoch die Vermittlung der Bühnendarstellung“ unternehmen. „Das subjektive Erlebnis des Zuschauers – hier durch die Augen der Autorin – und in seiner Folge die bewusste Entscheidung für die Kategorisierung der Aufführung kann als Zeugnis für eine Theatererfahrung nicht hoch genug geschätzt werden.“²⁴⁴

3.3 Bisherige Aufführungsanalysetheorien und -methoden

Wie bereits oben erwähnt, setzte Kleindiek den ersten Schritt zu einer Auseinandersetzung mit der wissenschaftlichen Aufführungsanalyse und erweiterte 1971 den Begriff der Aufführung, in der „das Konzept der Inszenierung zum sinnlich wahrnehmbaren Ereignis“²⁴⁵ wird, um den Aspekt des Zuschauerraums, respektive des Publikums und betrachtet dieses Ereignis als „Kommunikationsakt der Kommunikationsform Theater“.²⁴⁶ Er teilt die Bühnengestalt in eine „intendierte“, die Intention der beteiligten Künstler beherbergend, eine umgesetzte „reale“, und letztlich die von den Zusehern jeweils wahrgenommene, jedes Mal aufgrund von Befindlichkeiten und Unwägbarkeiten veränderte und neue, die „vermeinte“ Bühnengestalt.²⁴⁷ Der Fokus wird auf die Verknüpfung einzelner verschiedenartiger und verschiedenwertiger Zeichen gelegt, wobei jeweils Oppositionskriterien herangezogen werden (Simultaneität und Sukzessivität, Kontinuität, Ergänzung oder Widerspruch, Redundanz, Substitution oder Opposition).²⁴⁸ Letztlich teilt Kleindiek die Bühnengestalt in zeitlich kleine Segmente und setzt Struktur- und Verlaufsanalyse in Kombination als jeweiliges Korrektiv ein, auf der Suche nach einer etwaigen „Superstruktur“²⁴⁹, was er auch am Ende seiner Arbeit mittels Beispielanalyse unternimmt. Hiß enttarnt jedoch die Verlaufsanalyse als chronologisch aufgereichte Beschreibungskette von Aufführungselementen und weist daraufhin, dass Kleindiek seine Strukturanalyse nur unzulänglich erläutert.²⁵⁰ Hertlein und Hiß stimmen in ihrer Kritik überein, dass Struktur-

²⁴³ Hiß, Guido, *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1993 (Orig. Habil. Freie Universität Berlin 1991), S. 10.

²⁴⁴ Hertlein, „Angst vor dem Abstieg“, 2006, S. 6.

²⁴⁵ Kleindiek, „Zur Methodik der Aufführungsanalyse“, 1971, S. 15.

²⁴⁶ Kleindiek, „Zur Methodik der Aufführungsanalyse“, 1971, S. 18.

²⁴⁷ Kleindiek, „Zur Methodik der Aufführungsanalyse“, 1971, S. 15-18 und 39f.

²⁴⁸ Vgl. Kleindiek, „Zur Methodik der Aufführungsanalyse“, 1971, S. 49.

²⁴⁹ Vgl. Kleindiek, „Zur Methodik der Aufführungsanalyse“, 1971, S. 49-87.

²⁵⁰ Vgl. Hiß, *Der theatralische Blick*, 1993, S. 150-152.

und Verlaufsanalyse letztlich auf dem selben Prinzip fußen, lediglich auf andere Ordnungsschemata bezogen werden und folglich nicht als gegenseitiges Korrektiv oder Objektivierungsmittel tauglich sind.²⁵¹

Erika Fischer-Lichte gilt als Koryphäe der Theaterwissenschaft, ihr dreibändiges Werk „Semiotik des Theaters“ längst als Standardwerk unserer Fachrichtung. Für diese Arbeit sind insbesondere Band eins, „Das System der theatralischen Zeichen“, und drei, „Die Aufführung als Text“, von Bedeutung. Im ersten Band legt Fischer-Lichte den AnalytikerInnen in spe eine Art Handwerkskoffer an semiotischen Begriffen, Einteilungen und Beschreibungen in die Hand. 'Theater' bedeutet für sie „ein kulturelles System unter anderen, [das] also seine allgemeine Funktion, Bedeutung zu erzeugen, auf der Grundlage eines internen Codes [erfüllt]“²⁵², 'Aufführung' realisiert sich folglich als „eine je besondere Auswahl von theatralischen Zeichen und Zeichenkombination“.²⁵³ Im Mittelpunkt ihrer Analysearbeit steht die Segmentierung des Gesehenen in „unterschiedliche Ebenen semantischer Kohärenz“,²⁵⁴ wonach die Analyse als „Prozeß, welcher einzelnen Elementen und Teilstrukturen eine Bedeutung und dem gesamten Text einen Sinn zuschreibt“,²⁵⁵ durchgeführt werden kann. Die Aufschlüsselung vieler Zeichensysteme des Theaters dient auch dieser Arbeit als Grundlage und Anhaltspunkt, ebenso die Forderung der Teilung des Bühnengeschehens in bedeutungsmäßige Zusammenhänge. Einen „lückenloser Regelkanon“ kann jedoch auch Fischer-Lichte nicht bieten, wie Hertlein anmerkt, ebensowenig kann die „subjektive Verantwortung der Analysten [...] nicht durch ein semiotisches System ersetzt werden“.²⁵⁶

Patrice Pavis definiert 'Inszenierung' als „Konkretisation des Regisseurs“, die die Zuseher wiederum mittels Rezeption konkretisieren.²⁵⁷ Diese Konkretisation ist nicht mit der vom Regisseur intendierten Realisierung zu verwechseln, sondern wird lesbar im „Diskurs der Inszenierung“²⁵⁸ im Moment der Rezeption durch das Publikum. Die 'Aufführung' ist eine „szenische Aussage“,²⁵⁹ deren Bedeu-

²⁵¹ Vgl. Hertlein, „Angst vor dem Abstieg“, 2006, S. 15; Hiß, *Der theatralische Blick*, 1993, S. 152.

²⁵² Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, 1983, S. 12.

²⁵³ Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3. Die Aufführung als Text*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983, S. 12.

²⁵⁴ Fischer-Lichte, *Die Aufführung als Text*, 1983, S. 72.

²⁵⁵ Fischer-Lichte, *Die Aufführung als Text*, 1983, S. 76.

²⁵⁶ Hertlein, „Angst vor dem Abstieg“, 2006, S. 13.

Hertlein kritisiert weiters an dieser Stelle die Segmentierung des Bühnengeschehens als nur bedingt sinnvoll, weil keine kleinste bedeutungstragende Einheit ermittelbar ist. Dies würde ich nicht für jede Theaterform übernehmen. Die Einteilung in von Fischer-Lichte geforderte Abschnitte und Komponenten hat vielleicht zur Analyse phänomenologischer Performances tatsächlich wenig Mehrwert. Für Inszenierungen, die einem nachvollziehbaren dramaturgischen Aufbau, einer klaren Trennung von Bühnen- und Zuschauerraum, einer eindeutigen Rollenzuweisung und keiner Grenzübertretung in jedwede Richtung entsprechen, wie die hier zu behandelnde eine ist, ist die von Fischer-Lichte vorgeschlagene Segmentierung durchaus nutz- und sinnvoll, um einzelne Aspekte fokussiert betrachten und untersuchen zu können, ohne den Bezug zum Ganzen zu verlieren.

²⁵⁷ Pavis, Patrice, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1988; (Acta Romanica, Kieler Publikationen zur Romanischen Philologie, Band 6, Hrsg. Karl Alfred Blüher / Helmut Lüdtkke), S. 24.

²⁵⁸ Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, 1988, S. 26.

²⁵⁹ Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, 1988, S. 44.

tung es mittels semiotischer Betrachtungen der Rezeption zu ermitteln gilt, wofür Pavis einen Fragebogen für Aufführungsanalysen zur Verfügung stellt.²⁶⁰

Um der aufführungsanalytischen Arbeit der TheaterwissenschaftlerInnen eine argumentativ stichhaltige Grundlage zu bieten, dienen Franz Wille die abduktiven Schlussfolgerungen²⁶¹ von Charles Sanders Peirce²⁶² als eine logische Argumentationskette für Bedeutungsinterpretationen theatraler Vorgänge.²⁶³ Wille unterstreicht dabei die subjektive Einschränkung des Analytikers und geht mit Fischer-Lichte in dem Postulat konform, dass eine Aufführungsanalyse lediglich an den Prüfkriterien „plausibel/ nicht plausibel“ gemessen, aber nicht objektiv verifiziert oder falsifiziert werden kann.²⁶⁴ Obwohl Abduktionen logische Verfahren darstellen, bergen sie dennoch große Unsicherheiten, da sie auf hypothetischen Rückschlüssen basieren, deren Prämissen zwar untermauert und bekräftigt werden, aber niemals zu einer ultimativen Validierung geführt werden können. Wille sieht hingegen die Stärke in der „Möglichkeit der kreativen Einführung und Überprüfung neuer, bislang unbekannter Prämissen“²⁶⁵ und der „Darstellung neuer, bisher noch nicht gedachter Verstehensregeln, in semiotischer Wendung die Generierung von Codes“.²⁶⁶ Auch hier führt Wille am Ende seiner Arbeit eine beispielhafte Aufführungsanalyse an. Hertlein wiederum sieht im Zirkelschluss eine Schwäche dieser Methode, da Prämissen, „die aus Unwissenheit über Tatsachen aufgestellt werden, im Laufe des Verfahrens durch Tatsachen verifiziert werden müssen“.²⁶⁷

Im Zentrum von Hiß' Arbeit steht die Komplexität der Bühnenerscheinung, deren disparate und vielschichtige Eindrücke zu „Korrespondenzen“ verarbeitet werden, die wiederum aufgrund ihrer Zeitgleichheit und internen Differenz zu „Korrespondenzbedeutungen“ verarbeitet werden.²⁶⁸ Ihm geht es nicht um die Analyse einzelner Zeichen, sondern um den Zusammenhang ikonischer und

²⁶⁰ Vgl. Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, 1988, S. 100-102.

²⁶¹ Als Grundlage dient die Erklärungsprämisse „wenn A, dann B“, wobei die Abduktion vom Ergebnis B auf die Bedeutung A schließt. Wille konkretisiert an anderer Stelle: „Von einem Ergebnis B (- ein knallendes Geräusch ist hörbar -) wird über die eingeführte Prämisse „wenn A, dann B“ (- wenn ein Schuß fällt, knallt es -) der zugehörige Fall erschlossen: also A (- jemand hat geschossen).“ Vgl. Wille, *Abduktive Erklärungsnetze*, 1991, S. 57; Wille, Franz, „Abduktive Erklärungsnetze. Überlegungen zu einer Semiotik des Theaters“, In: *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce*, Hrsg. Uwe Wirth, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 319-333, hier S. 322.

Siehe hierzu auch: Heede, R., „Abduktion“, In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 1: A-C, Joachim Ritter (Hrsg.), völlig neu bearbeitete Ausgabe des 'Wörterbuchs der Philosophischen Begriffe' von Rudolf Eisler, Basel / Stuttgart: Schwabe & Co 1971, S. 3-4.

²⁶² Peirce gilt als Begründer des Pragmatismus und der modernen Semiotik. Vgl. Wirth, Uwe (Hrsg.), *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

²⁶³ Vgl. Wille, *Abduktive Erklärungsnetze*, 1991, S. 108.

²⁶⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, „Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungs-generierung“, In: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Hrsg. Renate Möhrmann, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1990, S. 233-259, hier S. 246; Wille, Franz, „Abduktive Erklärungsnetze“, 2000, S. 322-328.

²⁶⁵ Wille, „Abduktive Erklärungsnetze“, 2000, S. 322.

²⁶⁶ Wille, „Abduktive Erklärungsnetze“, 2000, S. 331.

²⁶⁷ Hertlein, „Angst vor dem Abstieg“, 2006, S. 17.

²⁶⁸ Vgl. Hiß, *Der theatralische Blick*, 1993, S. 31-36.

symbolischer Zeichen, die es im „korrespondentielle[n] Bedeutungsspiel als Dialektik des *Vagen und des Bestimmten*, als dynamischen Vorgang der gegenseitigen Präzisierung und Besonderung (und auch Verschleierung und Verallgemeinerung) der synchronisierten Ausdruckselemente“²⁶⁹ erlauben, „korrespondentielle Prozesse genauer zu bestimmen“.²⁷⁰ Ebenfalls ist hier am Ende der Arbeit eine Analysearbeit zu finden.

3.4 Analysematerialien

Mittlerweile ist es an den meisten Häusern Standard, Inszenierungen audiovisuell aufzuzeichnen um sie so archivieren zu können. Als Referenzquelle steht dieser Arbeit der Mittschnitt der Generalprobe vom 15.3.2013 zur Verfügung, aus dem folglich zitiert und auch etwaige Bildausschnitte kopiert werden, um die Analyse anschaulicher zu gestalten.²⁷¹ Mag dieses Medium einen gewissen Komfort bergen, so prekär ist der Umgang mit ihm tatsächlich. Das Kamerabild bedingt einen fixen Blickwinkel, der mit keinem subjektiven Betrachten gleichzusetzen ist. Bietet der bei diesem Mitschnitt meist gewählte „totale Winkel“²⁷² noch eine halbwegs objektive, weil die gesamte Bühne einschließende Sicht, so folgt die Kamera insbesondere in Szenen mit wenigen Beteiligten ebenjenen und schränkt somit den Blick ein. So gewähren beispielsweise auch Fernsehaufzeichnungen meist nur ausgewählte Zusammenschnitte, die den Blick des Betrachters umso mehr beschränken und lenken.²⁷³ Ebenfalls darf nicht vergessen werden, dass diese Aufzeichnung ein Korrelat ist, welches „selbstverständlich auf keinen Fall mit dem Artefakt der Aufführung verwechselt werden“ darf: „Das Korrelat [...] stellt lediglich eine Hilfskonstruktion dar, welche die Analyse erleichtern helfen soll, der das Transitorische des Theaters so nachdrücklich entgegensteht.“²⁷⁴

Weiters liegen dieser Analyse je ein Interview mit dem Regisseur Philipp Hauß²⁷⁵ und dem Bühnenbilddesigner Martin Schepers,²⁷⁶ das Textbuch sowie Notizen zu eigenen Vorstellungsbesuchen vor.

²⁶⁹ Hiß, *Der theatralische Blick*, 1993, S. 24. Hervorhebungen des Autors übernommen.

Vergleiche bezüglich Hiß' „Vagem und Bestimmten“ auch Pavis' „Unbestimmtheitsstellen“: Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, 1988, S. 28-30.

Pavis greift hier wiederum auf die von dem Philosophen Roman Ingarden benannten „Unbestimmtheitsstellen“ zurück. Ingarden definierte, dass ein genannter Gegenstand „formaliter als eine konkrete Einheit, die unendlich viele, miteinander verwachsene Bestimmtheiten in sich birgt, vermeint und eben damit als ein solcher intentional geschaffen wird“, wobei in diesem unzählbar viele „Unbestimmtheitsstellen“ entstünden. Vgl. Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag ³1965; (Orig. 1931), S. 261-270, hier S. 264.

²⁷⁰ Hiß, *Der theatralische Blick*, 1993, S. 62.

²⁷¹ An dieser Stelle bedanke ich mich bei Mag. Matthias Asboth, Dramaturg dieser Inszenierung, der mir den Videomittschnitt zur Verfügung gestellt hat! Wiederholt sei festgehalten, dass dieser Mitschnitt rein dem privaten Zweck und der wissenschaftlichen Betrachtung dient und keiner kommerziellen Anwendung zustatten kommt.

²⁷² Vgl. Kamp, Werner / Manfred Rüsel, *Vom Umgang mit Film*, Berlin: Volk und Wissen Verlag 1998, S. 14-16.

²⁷³ Vgl. Hertlein, „Angst vor dem Abstieg“, 2006, S. 18f.

²⁷⁴ Fischer-Lichte, *Die Aufführung als Text*, 1983, S. 8.

Vgl. Kleindiek, „Zur Methodik der Aufführungsanalyse“, 1971, S. 22-24.

²⁷⁵ Transkript siehe Anhang S. 100-104.

²⁷⁶ Transkript siehe Anhang S. 105-107.

4 Inszenierungsanalyse drei ausgewählter Szenen

Im Folgenden sollen nach einem inhaltlichen Überblick jeweils sprachliche, räumliche, äußere und kinesische Zeichen sowie die Figuren und die Musik analysiert werden.

Anhand des Textbuches und der Aufzeichnung der Generalprobe wurde eine Strichfassung angefertigt, die Grundlage der Analyse der Sprache ist.

Auch wenn Abbildungen des Generalprobenmitschnitts verwendet werden, so fließen in die folgende Analyse Erfahrungen und Wahrnehmungen mehrerer Inszenierungsbesuche ein, die kein gefiltertes Einzelereignis, sondern das Konglomerat dieser verschiedenen Aufführungseindrücke beinhaltet. Diese Erfahrungen verbinden sich hier zur Inszenierungsanalyse und gehen damit über die einmalige Aufführung hinaus, lassen über etwaig einmalige Abweichungen des Regiekonzepts hinwegsehen und diese als dem Theater immanente Imponderabilien erkennen. Somit bin ich um einen weitgreifenderen Blick bemüht, der über die einmalige und unwiederholbare Aufführung hinausgeht und Aussagen über die der Inszenierung zugrundeliegenden Intentionen und Interpretationen erlaubt.

4.1 1. Szene – Vorspiel und Erstbegegnung von Jason und Medea

Mittels etwa dreiminütigem nonverbalen Vorspiel zu Beginn zeigt Hauß bereits vorab, worauf sein – und auch Lanoyes – Augenmerk liegt, nämlich dem zwischenmenschlichen Beziehungsdrama zwischen Jason und Medea. Er zeigt das Feiern einer Hochzeitsgesellschaft, untermalt mit dem Lied „Easy Living“ in der Version von Billie Holiday²⁷⁷, das der Szenerie mit atmosphärischem Schallplattenknistern ein Ambiente der Leichtigkeit und Sorgenfreiheit verleiht.²⁷⁸ Bereits hier wird mit einem starken Kontrapunkt gearbeitet. In Hinblick auf den Ausgang dieser Ehe gerinnt dieses Bild eines glücklichen Paares, insbesondere weil begleitet durch den Songtext „Living for you is easy living, it's easy to live when you're in love“, zu einer ironisch-bösen Farce. Eröffnet wird dieses Vorspiel von zwei Kindern, eines mit einem Tigerfell, eines mit einer dinosaurierähnlichen Maske verkleidet, die über die Bühne krabbeln, wo zwei Picknickdecken mit je einer Flasche Sekt bereit liegen, aber alsbald wieder abtreten. Des weiteren treten die SchauspielerInnen jeweils in Paaren auf: ein Paar spielt Federball, ein weiteres spielt mit einer Angel und einer Brezel, eines tanzt eine kurze Choreographie, ein älteres stellt sich am Rand dazu. Dann wird zu zwei Sektflaschen gegriffen und ausgeschenkt, denn schließlich taumelt das Hochzeitspaar herein. Es wird gratuliert und angestoßen, der Brautstrauß geworfen und als die Frischvermählten in einer innigen Umarmung sich zur Musik

²⁷⁷ Vgl. Musikanachweis im Programmheft: Landestheater Niederösterreich (Hrsg.), Programmheft zur Österreichischen Erstaufführung von *Mamma Medea*, Premiere am 16.3.2013, Zusammenstellung und Redaktion von Matthias Asboth / Bettina Hering, S. 35.

²⁷⁸ *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 0:00-3:08.

wiegend verweilen, ziehen sich die Gäste langsam zurück, bis auch das Hochzeitspaar tanzend und lachend im hinteren Bühnenraum verschwindet. Zuletzt sammeln der Tiger und der Dinosaurier die Picknickdecken ein.

Erst nach dieser Ouvertüre setzt die inszenatorische Umsetzung Lanoyes Text ein.

In der nun folgenden Szene treten alle SchauspielerInnen mit Ausnahme der Kinder auf.

4.1.1 Inhalt

Lanoyes „Mamma Medea“ beginnt an dem Punkt der Geschichte rund um Jason, die Argonauten, Medea und das Goldene Vlies, als Frontis und Melas die Griechen an den Hof ihres Großvaters und Königs von Kolchis, Aietes, führen. In mythologisch richtiger Reihenfolge treffen sie erst auf Chalkiope, die Mutter Frontis' und Melas', ehe Aietes hinzu kommt.²⁷⁹ Während Chalkiope, Medeas Schwester, noch mit dem unverhofften Wiedersehen mit ihren beiden Söhnen beschäftigt ist, nimmt Medea die Griechen wahr und spricht Jason mehrmals direkt und unaufgefordert an, was ihr von Seiten ihrer Schwester harte Rügen einbringt. Jason antwortet höflich, nimmt aber Medea, eine Frau und Fremde, als ebenbürtige Gesprächspartnerin nicht ernst, indem er auf ihre Fragen nur marginal oder gar nicht eingeht.²⁸⁰ Aietes folgt mit seinem Sohn Apsyrtos, woraufhin Jason sein Gesuch stellt.

Während der Verhandlungen über das Goldene Vlies und die Aufgabenstellung an Jason haben die Frauen Medea und Chalkiope nichts mitzureden. Zu seinem Sohn gewandt offenbart jedoch Aietes seine finsternen Absichten und fordert Apsyrtos zur Rache an seinen Neffen auf, die die Griechen in sein Land geführt hatten. Alle verlassen den Schauplatz und so bleibt Medea allein, um über unwillkürlich aufgestiegene Gefühle zu sinnieren:

MEDEA Was ist mir? Warum stockt mir so der Atem?
Ich zittere von Kopf bis Fuß, mir schwindelt.
Seltsam – so froh zu sein! Und doch so ängstlich.²⁸¹

Zwar wehrt sie sich gegen Ende ihres Monologs gegen eine Auswirkung ihrer aufkeimenden Zuneigung, doch bittet sie ihren Großvater Helios um Jasons unbeschadete Heimreise.²⁸²

4.1.2 Sprache, Text und Strichfassung

Lanoye grenzt sprachlich und formal Griechen und Kolcher voneinander ab, indem er die Kolcher

²⁷⁹ Vgl. Kapitel 2.2.1 Jason und die Argonauten, das goldene Vlies und Medea, S. 25-28.

Die hier beschriebenen Auf- und Abtritte geben Lanoyes Regieanweisungen im Text wieder. Hauß weicht in seiner Inszenierung von diesen ab, wie in den folgenden Abschnitten zu lesen ist.

²⁸⁰ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 7.

²⁸¹ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 10.

²⁸² Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 11.

in Versen sprechen lässt. So reden sie überwiegend in fünfhebigen Jamben, als Blankvers schmuck- und reimlos, oder mit Paar- und Kreuzreimstruktur. Im krassen Gegensatz hierzu stehen die Reden der Griechen, die sich in teils derb gefärbter, aber immer lässig fließender Umgangssprache ausdrücken. Hiermit werden die sich mehrmals ihrer eigenen Hochkultur rühmenden Griechen Lügen gestraft.²⁸³

Die Strichfassung dieser Inszenierung entwarfen die Dramaturgen Matthias Asboth und Bettina Hering zusammen mit Regisseur Philipp Hauß. Es wurde jedoch nicht stark in die textliche Vorlage Lanoyes eingegriffen. Lediglich wurden Textstellen anders verteilt und hie und da gekürzt. So spricht die ersten Worte des Stückes, in denen sie ihre Verwunderung über das Wiedersehen ihrer zwei Söhne ausspricht, nicht wie von Lanoye vorgesehen Chalkiope allein, sondern alle SchauspielerInnen zusammen, mit Ausnahme von Medea und Jason. Dieser Chor löst sich aber nach fünf Zeilen wieder auf und Chalkiope hält den restlichen ihr vorgegebenen Monolog.²⁸⁴ Ebenso wurden Melas' und Frontis' Passagen teilweise weiter unter den beiden aufgeteilt oder sie sprechen sie unisono. Einzig Medeas erste Anrede wurde stark verändert. Statt Jason in der Höflichkeitsform anzusprechen, fragt sie ihn in dieser Inszenierung gerade heraus: „Und du? Was willst du hier?“²⁸⁵ Jason reagiert höflich, doch in keinster Weise die beiden Frauen, Chalkiope und Medea, als Ansprechpartnerinnen annehmend. Nach seinem Auftritt drückt Aietes offen seine Feindseligkeit gegenüber den Griechen und seinen beiden Neffen aus und lässt an seiner Hoheitsstellung keine Zweifel. Das führt zu einem sofortigen Machtkampf:

AIETES Was heckt ihr aus hier? Mord? Verrat? Vergeltung?
Zerrt ihr an meinem Hof mich vor Gericht?
Wär nicht mein Sohn Apsyrtos, meine Sonne, hier,
Ihr hättet mich schon lange umgebracht!
Und jetzt wollt ihr's mit Fremden wohl versuchen?
JASON Verzeihung, aber das ist ein Missverständnis...
AIETES Hab ich dich was gefragt? Dir's Wort erteilt? [...]
JASON Ich bitte nicht ums Wort, ich ergreife es.²⁸⁶

Nach diesem Einstand wundert es klarerweise nicht, dass Aietes insgeheim Mordpläne gegen die Griechen heckt. Verhältnismäßig hat Aietes am meisten Text, spricht frei und mit scheinbar gewohnter Autorität. Doch seine an Verfolgungswahn grenzende Angst vor einem Anschlag verrät ihn in seiner Sicherheit, mit der er auftritt. Jason geht gelassen auf die ihm auferlegten Aufgaben ein, bittet lediglich um Verschonung seiner Kameraden, sollte er scheitern.

Auch Medeas Text am Ende dieser Szene ist stark reduziert, drückt aber immer noch ihr unbegreif-

²⁸³ Insbesondere im späteren Streit mit Medea hält Jason ihr oft seine eigene hohe Herkunft, sein „zivilisiertes Land“ gegenüber ihrer Barbarei vor. Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 50.

²⁸⁴ Bezüglich des Einsetzens des Chores siehe Kapitel 4.1.5.1. Chor, S. 54f.

²⁸⁵ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 7. Im Original lautet dieser Satz: „Doch sagt... wie heißt ihr? Und was führt euch her?“

²⁸⁶ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 8.

lich plötzlich aufgetretenes Hingezogensein zu Jason aus. Ihr Monolog besteht aus Blankversen und steht im selben gehobeneren Ton wie Chalkiopes und Aietes' Reden zuvor.

4.1.3 Raum, Bühne und Licht

Der Bühnenraum des Landestheater Niederösterreich ist offen und wird zur Gänze genützt und gespielt. Martin Schepers gestaltete zwei feingliedrige Kupferkuben, die nur aus Gestänge bestehen und so dem Raum zwar eine Strukturierung geben, ihn aber größtenteils frei und durchgängig lassen.

Bereits für das Vorspiel sind diese Kuben hintereinander auf der Bühne platziert, über die vordere Bodenkante des größeren Würfels ist ein Haufen von Holzschnitzel aufgeschüttet, zwei Picknickdecken und ein Stück Holz liegen quer über diesem kleinen Hügel. Es steht der größere Kubus vor dem kleineren, was eine zusätzliche Tiefenwirkung bietet.

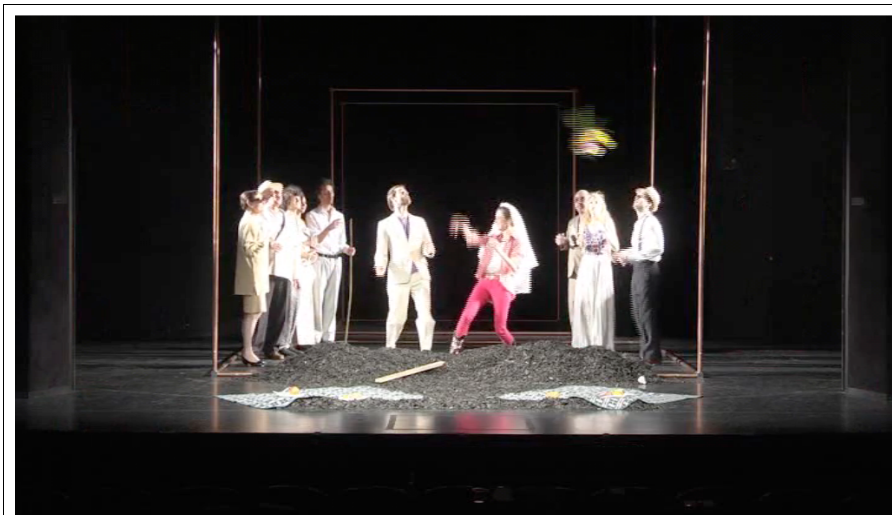


Abbildung 1: Erster Akt, Vorspiel, Braut wirft Strauß, Min, 02:12.

Der Rindenmulchhaufen wird im Lauf des ersten Aktes im Spiel verteilt, da ständig über diesen Hügel gegangen wird. Ist der Raum im oben beschriebenen Vorspiel bis auf diesen Rindenmulch und die Kuben noch gänzlich leer, so werden im Übergang zur Szene der Erstbegegnung in

einem Black zwei in der Mitte verbundene Holzplanken eingezogen, die den Raum quer in einen schmalen Streifen Bühne hin zum Publikum und einen großen Bereich nach hinten hin trennen. Bühnenwände und -boden sind schwarz, verstärken so noch den Sog in die Tiefe und bieten ein generell dunkles und düsteres Gesamtbild.

Dieser tiefe, dunkle Bühnenbauch gebiert im Folgenden die Kolcher, lässt sie auch wieder darin abtauchen. Die Griechen hingegen halten sich vor der Planke im hell beleuchteten Teil der Bühne auf. Die Lichtstimmung, wie sie auf Abbildung 1 und 2 zu sehen ist, ändert sich die gesamte Szene über kaum. So verschwimmen die äußeren Bühnenränder, die Schauspieler tauchen somit in ein Halbdunkel ab, sobald sie sich aus der Mitte nach einer Seite hin wenden. Dies ermöglicht, Figuren abtreten zu lassen, ohne dass sie körperlich die Bühne verlassen müssen. So wird deutlich, wie in Abbildung 3, dass Chalkiope, Medea und Apsyrtos Aietes Reden vom Mord an den Griechen gewärtig

sind und auch Melas und Frontis diesen Plan noch vernehmen.²⁸⁷ Im Halbdunkeln, und somit außerhalb dieses Wahrnehmungsradius, sitzen die Griechen am linken Bühnenrand. Dieses Spiel von lichten und dunklen Bühnenstellen wird noch häufiger angewandt, da es den Figuren erlaubt, direkt auf die Personen zu verweisen, von denen oder über die sie sprechen. „Hier ging es darum, eine Stimmung zu erzeugen, die mit Dämmerung, Halbdunkel und dem, was sich zurückziehen darf arbeitet.“²⁸⁸ erklärt diesbezüglich der Bühnenbildner Martin Schepers.

Schepers Bühnenbild erwirkt einen unverstellten Blick, erlaubt eine Konzentration auf das Spiel der Personen und das Gesagte. Es ist ein Bühnenbild, das sich nicht in den Vordergrund drängt, das lediglich einen zarten Rahmen bietet ohne selbst viel zu verraten und vorwegzunehmen.

Für diese Inszenierung holte das Team Eindrücke aus Georgien ein, wo – so wird vermutet – das damalige Kolchis gelegen haben könnte.²⁸⁹ Schepers erfuhr dort den krassen Gegensatz von Peripherie und urbanem, stark baulich expandierendem Gelände: „Man spürt diese Hinwendung zur zeitgenössischen neoliberalen



Abbildung 2: Erster Akt, Erster Auftritt Chor, Min. 04:08.
Von links nach rechts: Idas, Telamon, Chalkiope, Jason, Medea, Apsyrtos, Melas, Frontis, Aietes.



Abbildung 3: Erster Akt, Griechen und Kolcher, Min. 12:59.

len Gesellschaft und gleichzeitig erlebt man, wie junge Leute in die Kirchen gehen und Ikonen küssen. Da öffnet sich schon ein Spannungsfeld, wo ich auch vermute, dass das dort heute die Gesell-

²⁸⁷ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 10.

²⁸⁸ Schepers, Martin, im Interview mit Magdalena Madl am 28.10.2014, Anhang S. 106f.

²⁸⁹ Vgl. Schepers, im Interview mit Magdalena Madl am 28.10.2014, Anhang S. 105.

schaft ausmacht.“²⁹⁰ Dieses Spannungsfeld findet sich im Medea-Mythos eindeutig wieder. Schepers ging es um die „Visualisierung von Zuständen“, dazu etwas ausführender: „Bei den Proben hat sich zum Beispiel herausgestellt, dass die Schauspieler die Kuben wirklich als Grenzen wahrgenommen haben. Man hat gemerkt, dass sie die Definition, die durch eine einfache Kubuszeichnung im Raum entsteht, als Begrenzung wahrnehmen, wo für mich viel aufgegangen ist. Es bedarf keiner Mauer, um einen Ort zu teilen. Es reicht schon eine einfache Linie am Boden.“²⁹¹ Diese Grenzen werden inhaltlich wie auch inszenatorisch immer wieder thematisiert, sie werden diskutiert, ignoriert, neu gezogen oder auch überschritten. Schepers Bühne teilt somit Kolcher und Griechen eindeutig voneinander, lädt aber ebenso geradezu dazu ein, diese Teilung zu missachten und die Grenzsetzung zu löschen.

Der Gesamteindruck lässt sich als erdig bezeichnen, was sowohl dem Holzschnitzelhügel als auch dem bronzenen Gestänge geschuldet ist. Kolchis wird so als noch unverbaute, rohe, unfertige, aber auch weite und offene Gegend gezeigt, mit unebenem Gelände und nicht erkennbarem Horizont.

4.1.4 Kostüme und Requisiten

Lane Schäfer entwarf zwei komplett verschiedene Kostümsets: für das Vorspiel bunte, teilweise an die 1920er Jahre angelehnte Kostüme, für den restlichen ersten Akt Kostüme unterschiedlicher Materialien, aber dunkler, erdiger Farben. Abbildung 1 zeigt eine in Rottönen gekleidete Braut mit weißem Schleier, die Umstehenden in warmen Farbtönen, aber ohne konkrete Zuschreibung. Für



Abbildung 4: Erster Akt, Jason und Medea, Min. 26:56.

den weiteren ersten Akt ist in Abbildung 2 gut zu sehen, dass die kolchischen Frauen Medea und Chalkiope in lange, dunkelviolette Kleider gehüllt sind, die Männer in schwarzblaue. Aietes trägt als Statussymbol einen Mantel mit Pelzkragen und Chalkiopes sowie Apsyrtos Gewand

sind mit Gold durchwachsen. Medea ist die einzige mit freien Armen, ihr Kleid ist vielschichtig und in Falten geworfen, aber ohne Schmuck; Merkmale, die sie als die Jüngste auszeichnen.

²⁹⁰ Schepers, im Interview mit Magdalena Madl am 28.10.2014, Anhang S. 105.

²⁹¹ Schepers, im Interview mit Magdalena Madl am 28.10.2014, Anhang S. 106.

Die Griechen tragen alle die Farben grau und schwarz und Jason – als Pendant zu König Aietes oder bereits als Vorbote seines Sieges zu deuten – ein graues Fell um die Schultern. Jasons Haare sind zusammengefasst und nach hinten gebunden. Melas und Frontis sind in gelb-braune Töne gekleidet. Ihnen stehen die Haare wirr und offen vom Kopf. Ähnlich wie Telamon und Idas machen sie einen von der Reise abgekämpften, leicht zerschundenen und unordentlichen Eindruck. Schäfers Kostüme wurden von der Kritik als „zeitlos“ beschrieben, passend zu Schepers „spartanischer“ Bühne.²⁹² Obwohl zwischen den Kostümen der Griechen und der Kolcher Unterschiede erkennbar sind, sind diese nicht allzu gravierend, ergeben insgesamt ein stimmiges Bild. Wie Abbildung 2 zeigt, stechen Melas und Frontis mit ihren warmen Farben am meisten heraus, exkludieren sich von den düsteren Figuren.

Während dieses ersten Aktes wechselt mit Ausnahme von Medea keine Figur ihr Kostüm. Medea zeigt sich somit als wandlungs- und anpassungsfähig. Jason wirft sein Fell ab, sobald er zur von Aietes gestellten Probe tritt, doch er verändert sonst nichts Äußerliches. Obwohl nicht in der hier analysierten Szene vorhanden ist doch erwähnenswert, dass Medea in jener Szene, in der Jason sie um Hilfe bittet, einen außergewöhnlichen Kopfputz trägt: Eine hohe, ausladende Kopfbedeckung, bestehend aus vielen Stoffschichten und Materialien. Da die Farbe braun dominiert, vorne ein Fellaufsatz sowie ein langer Fellschwanz über den Rücken zu sehen sind, bietet sich die Assoziation eines Tierkopfes an. Dieser Kopfschmuck soll Medea als Zauberin und Priesterin auszeichnen, von der Jason Hilfe wahrhaft übermenschlichen Ausmaßes erhofft und auch erlangt.

Dies ist jedoch die einzige äußerliche Referenz auf Medeas Kräfte und magisch-mythischen Hintergrund.

Requisiten gibt es so gut wie keine. Ausnahme bildet ein wenig das Vorspiel, in dem Picknickdecken, Flaschen, Federballspiel, Hochzeitsstrauß und dergleichen zum Einsatz kommen. Medea reicht in der gerade erwähnten Szene mit dem Kopfschmuck Jason ein Döschen, das ihm und seinem Schwert Schutz und Kraft geben soll, doch ansonsten finden keine Requisiten Verwendung.

4.1.5 Figuren: Bewegung, Interaktion und Kinesis

Der inszenatorische Fokus liegt erkennbar auf den Figuren selbst, die die Geschichte auf der Bühne zum Leben erwecken. Wie in den vorangegangenen Kapiteln ersichtlich wurde, bieten weder Bühnenbild noch Licht oder Kostüm Ablenkung, ganz im Gegenteil, sie verstärken und unterstreichen

²⁹² Jarolin, Peter, „Jung, frech, sexy und brutal: Medea. Kritik. Lanoyes 'Mamma Medea' beeindruckt im Landestheater Niederösterreich“, *Kurier*, <http://kurier.at/kultur/buehne/jung-frech-sexy-und-brutal-mamma-medea/5.792.319> 17.3.2013, 20.10.2014.

Anzumerken ist, dass Schepers mit diesen Zuschreibungen seiner Bühne seitens der Kritik nur mäßig zufrieden ist, da sie seiner Meinung nach zu kurz greifen. Vgl. Schepers, im Interview mit Magdalena Madl am 28.10.2014, Anhang S. 105.

diese Konzentration auf die agierenden Personen. Auch wenn Schepers in dem Interview den Zuschreibungen der Kritik für sein Bühnenbild nicht ganz zustimmen kann, so ist sie in jedem Fall unaufdringlich und abstrakt.²⁹³ Diese Aspekte sprechen für eine psychologische Inszenierung, in der die Charaktere und ihre Handlungsmotivationen im Mittelpunkt stehen.

4.1.5.1 Chor

Obwohl textlich von Lanoye nicht vorgesehen, wurden in dieser Inszenierung Textpassagen chorisch aufgeteilt.

Im Wort 'Tragödie', so Joachim Latacz, steckt in der Endung '-odia' 'Gesang' und dessen ursprünglich extensivster und intensivster Repräsentator war der Chor.²⁹⁴ „Der Chor [...] war offenbar ursprünglich der alleinige Träger jenes 'Gesangs', den wir als Keimzelle der Tragödie aus dem Terminus 'trag-odia' herauschälen. Das heißt: die Urform der Tragödie war offenbar ein Chorgesang.“²⁹⁵

Auch Hellmut Flashar sieht im Chor diese „Keimzelle der Tragödie“²⁹⁶ und speziell im Chor bei Sophokles und Euripides macht er eine „gedankliche Brücke zum Publikum“²⁹⁷ aus. Über den verschiedenartigen und sich jeweils entwickelnden Einsatz des Chores von Aischylos über Sophokles bis Euripides klärt Bernhard Zimmermann auf.²⁹⁸ In Euripides' „Medea“ besteht der Chor aus korinthischen Frauen, dient Medea als Ansprechpartner und Klagemauer. Die Frauen verstehen Medeas Schmerz, verurteilen Jasons Handeln, versuchen aber Medea von ihrem Beschluss zum Kindermord abzubringen.²⁹⁹ Während des Mordes an den Kindern im Haus, spricht abseits der offenen Bühne im Off, lässt Euripides den Chor Zeuge sein: „Der die Tat kommentierende, nicht eigentlich referierende Chor ist nur akustisch, nicht aber optisch und damit nur ungefähre Zeuge des Geschehens.“³⁰⁰

Hauß gibt dem Chor wiederum eine abgewandelte Funktion. In dieser Inszenierung ist er kein eigenständiger Körper, sondern formt sich immer wieder neu aus den anwesenden SchauspielerInnen. So übernimmt der Chor die ersten Passagen Chalkiopes gleich zu Beginn der Begegnungsszene und drückt so kollektiv ihre Gedanken, ihren Unglauben und ihre Überraschung aus. Im Interview mit mir erklärte Hauß, dass er im ersten Akt mittels Chor die „archaische Welt“ widerspiegeln wollte.³⁰¹

²⁹³ Vgl. Schepers, im Interview mit Magdalena Madl am 28.10.2014, Anhang S. 106.

²⁹⁴ Vgl. Latacz, Joachim, *Einführung in die griechische Tragödie*, 2. durchgesehene und aktualisierte Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003, S. 53f.

²⁹⁵ Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, 2003, S. 54.

²⁹⁶ Flashar, *Inszenierung der Antike*, 2009, S. 21.

²⁹⁷ Flashar, *Inszenierung der Antike*, 2009, S. 21.

²⁹⁸ Vgl. Zimmermann, *Europa und die griechische Tragödie*, 2000, S. 65-112.

²⁹⁹ Vgl. Euripides, *Medea*, Zeile 569-571, S. 24, 796-832, S. 34f., und 973-978, S. 41.

³⁰⁰ Mehl, Andreas, „Mord im Theater: Euripides' zwei 'Medeen' und einige Folgerungen“, In: *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete*, Band 57, Heft 2, 2011, De Gruyter, <http://www.degruyter.com/view/j/apf.2011.57.issue-2/apf.2011.274/apf.2011.274.xml>, 24.3.2014, S. 274-288, hier S. 277.

Vgl. Euripides, *Medea*, Zeile 1245-1266, S. 50f.

³⁰¹ Vgl. Hauß, im Interview mit Magdalena Madl am 24.5.2014, Anhang S. 103.

Insofern ist interessant, dass Hauß diese ersten Zeilen alle Figuren, auch die Griechen Idas und Telamon, sprechen lässt, mit einziger Ausnahme von Medea und Jason:

CHOR	Ja, seh – Ja, seh – Ja, seh – Ja, seh ich recht? Seid ihr das wirklich, meine Kinder?
	Nein, nein. Das müssen Geister sein. Zwei Schatten.
	Mein wahres Fleisch und Blut verließ mich ja,
	Ohn' Abschiedsgruß, Adresse oder Brief,
	Bei Nacht und Nebel einfach futsch! ³⁰²

Medea und Jason stehen bereits hier exkludiert und hervorgehoben, auch weil sie, wie auf Abbildung 2 zu sehen ist, die zentrale Position der aufgereihten SchauspielerInnen inne haben. Der Chor ist somit im ersten Akt bei Hauß weder Kommunikationspartner noch Kommentator. Er verleiht den von Lanoye vorgegebenen Textpassagen durch die mehrstimmige Wiedergabe mehr Kraft und Volumen, Hauß sprach hier von „kollektive[m] Pathos“,³⁰³ passend zur rudimentären Umgebung Kolchis'.

Obwohl in der unten behandelten Schlusszene kein Chor mehr erscheint, ist doch daraufhinzuweisen, dass auch im zweiten Akt Textpassagen chorisch durch das gesamte Ensemble mit Ausnahme von Jason, Medea und den Kindern gesprochen werden. Hier werden Zeilen der Dienerin, die Ablehnung sowie Verständnis über Medeas eigenartiges Verhalten, aber auch Berichterstattungen über das Geschehen zwischen der Flucht aus Kolchis und der Ankunft in Korinth beinhalten, polyfon wiedergegeben.³⁰⁴ Hauß nannte diesen Chor die „Yellow Press“, die dem Chor des ersten Aktes als „dümmlische, oberflächliche Öffentlichkeit“³⁰⁵ gegenüber steht.

Somit kann der hier eingesetzte Chor zwar als Zitat altgriechischer Tragödien tradition gesehen werden, hat aber in seiner Funktion gänzlich andere, wesentlich verminderte Aufgaben.

4.1.5.2 Medea

Im Vorspiel sticht Medea alias Franziska Hackl optisch durch ihr rotes Gewand und den weißen Schleier hervor. Ob in diesem Vorspiel überhaupt von einer „Medea“ gesprochen werden kann, sei hier dahin gestellt. Eindeutig wird eine glückliche Braut kurz nach der Trauung gezeigt, die nichts als ihren Angetrauten im Auge hat, Lockerheit und Ausgelassenheit ausstrahlt. Dieses Bild bleibt eingeprägt, wenn Medea eine Szene später im Gefolge ihrer Familie den Griechen gegenübertritt und zum ersten Mal Jason begegnet – und will so überhaupt nicht zu dieser dunkel gekleideten, zwischen Unsicherheit und Unverforenheit schwankenden jungen Frau passen. Während der Chor die einleitenden Worte spricht, sieht sie immer wieder verstohlen zu Jason, wendet den Blick aber

³⁰² Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 6; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 04:06-04:51.

³⁰³ Vgl. Hauß, im Interview mit Magdalena Madl am 24.5.2014, Anhang S. 103.

³⁰⁴ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 46; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 01:12:20-01:13:43.

³⁰⁵ Hauß, im Interview mit Magdalena Madl am 24.5.2014, Anhang S. 103.

sofort ab, sobald er zu ihr blickt.

Wie selbstverständlich vertritt sie in Abwesenheit ihres Vaters dessen Position, verlangt Auskunft über Identität, Grund der weiten Reise und Begehr der Griechen, ohne sich darin in ihrem Dasein als Frau behindert oder eingeschränkt zu fühlen. Hier wird von Medea ein sehr direktes und selbstbewusstes Verhalten gezeigt, das ihre emanzipatorischen Züge unterstreicht. Hackls Medea ist zwar forsch in ihren Worten, doch verrät ihr ständiges Spiel mit den Händen, ein Flexen der Finger, ein Ballen der Fäuste, ihre Nervosität und Unsicherheit. Auch sieht sie Jason kaum direkt in die Augen und tritt ab dem Auftritt Aietes in den Hintergrund. Während der Rede zwischen Aietes und Jason tigert sie unruhig im hinteren Teil der Bühne umher, beobachtet etwas aus der Ferne und tritt erst auf ihres Vaters Geheiß wieder näher heran. Überspringen Melas und Frontis die Holzplanke, um ihre Mutter zu begrüßen³⁰⁶ und steigt Aietes lässig über diese hinweg, um Jason die Aufgaben zur Erlangung des Vlieses aufzuerlegen,³⁰⁷ so ertastet Medea diese Grenze erst sachte und steigt dann langsam darüber, um im vorderen Bühnenteil zu Helios für Jason zu bitten.³⁰⁸ Von allen wird diese Grenze wahrgenommen, doch niemals wörtlich thematisiert und Medea ist die einzige, die behutsam mit der Überschreitung vorgeht.

4.1.5.3 Jason

Jason tritt hier bereits als selbstsicherer und leicht überheblicher junger Mann auf. Medea schenkt er kaum Beachtung, Aietes ebensowenig Respekt. Moritz Vierbooms Jason steht stramm und mit herausgestreckter Brust, grinst immer wieder wie ein großspuriger Pubertierender. Es wirkt, als nehme er die Ernsthaftigkeit und Gefahr seiner Situation nicht wahr, als sei alles für ihn Teil eines siegessicheren Spiels. Die bereits behandelte Passage im Kapitel 4.1.2 Sprache, Text und Strichfassung bezeugt diese Charakterisierung.³⁰⁹

Hauß nennt Jason, wie er von Lanoye beschrieben wird, bis zu einem gewissen Grad „bequem“,³¹⁰ was sich in Vierbooms Gelassenheit und einem Habitus des Nicht-ganz-ernst-Nehmens widerspiegelt. In dieser Darstellung steckt aber auch Geradlinigkeit, diesem Jason traut man kein falsches oder hinterlistiges Spiel zu – ganz im Gegenteil zu dem ausgefuchsten König Aietes. So wird Jason unfreiwillig zum Spielball der Kolcher: Aietes, der Jason und seine Mannschaft vernichtet sehen

³⁰⁶ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 6; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 06:02.

³⁰⁷ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 9; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 10:56.

³⁰⁸ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 11; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 15:47.

³⁰⁹ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 8; Kapitel 4.1.2 Sprache, Text und Strichfassung S. 48-50.

³¹⁰ Hauß, im Interview mit Magdalena Madl am 24.5.2014, Anhang S. 102.

will sowie seine Neffen bestraft für das Herbringen dieser Feinde³¹¹ und Chalkiope, die ihre Kinder vor deren eigenem Großvater zu retten sucht und dafür wiederum die Griechen braucht.³¹² Dass Medea Jason bereits verfallen ist, ist all diesen unbekannt und so gerät auch sie als Spielfigur in die unterschiedlichen Pläne der Familienmitglieder. Von all diesen Ränken ahnt Jason nichts, sucht und findet Hilfe wiederum in Medea und ist folglich genötigt, sie aus Schutz vor ihrem Vater und Dankbarkeit für seine eigene Rettung mit nach Griechenland zu nehmen. So wird Jason in dieser ersten Szene zwar etwas rüpelhaft, aber im Gegensatz zu den anderen moralisch aufrichtig vorgestellt.

4.1.6 Musik

Die Inszenierung startet, wie beschrieben, mit Billie Holidays „Easy living“. Diesen Song begleitet das textlose Vorspiel, das genau so lange dauert wie das Lied. So verklingen die letzten Töne und das Black leitet den Übergang zur nächsten Szene ein. Dass die Leichtigkeit und besungene Schwerelosigkeit des Verliebtseins dieses Liedes in der Geschichte um Jason und Medea nicht wird aufrecht erhalten bleiben können, ist all jenen klar, die den Medea-Mythos kennen. Hiermit hebt Hauß jene Aspekte hervor, die für ihn im Mittelpunkt stehen sollen: die Liebe zweier Menschen, die Geschichte einer Beziehung, die tragisch endet. Das Lied selbst bleibt unverzerrt, klimpert fröhlich vor sich hin und hinterlässt ein Gefühl des Happy Ends, wie man es aus Hollywoodfilmen kennt. Hauß stellt dem Publikum ein kitschig-glückliches „Ende“ vor, das der weitere Abend Lügen und falsche Versprechungen strafen wird.

Während der Szene selbst kommt keine Musik zum Einsatz. Der Text und die Sprache, die Stimmen der SchauspielerInnen sind das einzig klingende Musikinstrument.

4.2 2. Szene – Kirkes Richterspruch, Heirat

Nach Erlangen des Vlieses und anschließender Flucht aus Kolchis werden Jason, Medea und die Argonauten von Aietes verfolgt. Medea ersinnt den Plan, Apsyrtos in einen Hinterhalt zu locken, wo Jason ihn töten soll.³¹³ Um sich von dieser Blutschuld zu reinigen, besuchen sie Medeas Tante Kirke auf der Insel Aiaia. Kirke entsühnt sodann auch die beiden, doch verbannt sie daraufhin Medea, ihre Liebe zu Jason verfluchend.³¹⁴

³¹¹ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 10.; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 12:44-13:38.

³¹² Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 16f.; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 22:14-25:15.

³¹³ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 35f.

³¹⁴ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 40.

4.2.1 Inhalt

Trotz des Mordes an Apsyrtos verfolgt Aietes seine Tochter und die Griechen weiterhin bis nach Aiaia. Das Vlies würde er den Argonauten überlassen, doch seine Tochter müsse zurückgegeben werden, um vor Gericht gestellt werden zu können. Daraufhin schickt Kirke Idas und Telamon zu Aietes, um ihm auszurichten, ein unberührtes Mädchen gehöre ihrem Vater, doch teile sie das Bett mit einem andern, dürfe sie nichts mehr voneinander trennen. So heiraten Jason und Medea augenblicklich.³¹⁵

4.2.2 Sprache, Text und Strichfassung

Diese kurze Szene beinhaltet wenig Text, aber große Konsequenzen. Auch Kirke spricht in Blankversen, während die Griechen in plumpem Ton daherreden, stammeln oder schimpfen. Idas und Telamon geben sich das Wort in die Hand, um von Aietes Forderung zu berichten und würden dieser selbst einwilligen. Lanoye sieht hier eine Verteidigung Medeas vor, ihre Tante anflehend, sie nicht auszuliefern. Doch diese Replik wurde gestrichen, Kirke greift unmittelbar ein und verkündigt ihr Urteil. Sogleich verlangt Jason von seinen Gefährten, dass Aietes dies ausgerichtet wird. Als Medea protestieren will, verkündet Jason weiter:

JASON	Und meldet ihm, dass ich seine Tochter soeben geheiratet habe. Sagt ihm, dass sie mein Bett teilt und meine Kinder tragen wird. ³¹⁶
-------	--

Die Trivialität, die hier mitschwingt, erregt auch sofort Medea. Die Lässigkeit dieses Satzes grenzt an Respektlosigkeit, lässt Medea als eigenständige Person vergessen. Daher ihre Forderung:

MEDEA	Dann sag es <i>mir</i> . Sag es! Ich will's in deinen eignen Worten hören.
JASON	Okay. Du wirst meine Frau. In guten und weniger guten Tagen. Und natürlich „mit allen ehelichen Rechten“. Jungs?
IDAS	Verdammtescheißenochmalverd...
TELAMON	Jetzt reg dich doch nicht so auf.
IDAS	Ich reg mich nicht auf. Ich bin die Ruhe selbst.
JASON	Was ist denn? Bist du nicht glücklich?
MEDEA	Ich hätt so gerne noch gewartet. Stück für Stück Wollt ich in Jolkos gründen unser Glück. ³¹⁷

Wieder wird die sprachliche Diskrepanz zwischen Kolchern und Griechen offenbar.

Formal wurde insofern eingegriffen, als dass mit diesen Worten Medeas der erste Teil beschlossen wird. Lanoye teilt sein Stück in zwei Teile, gemäß den Vorlagen Apollonios von Rhodos' und Euri-

³¹⁵ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 41f.

³¹⁶ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 42.

³¹⁷ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 42.

Vgl. *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 01:07:03-01:07:50.

pides'.³¹⁸ So ist mit diesem Akt der Teil nach der „Argonautika“ des Apollonios beendet, nach der Pause geht es gemäß Euripides' Version nach einem großen Zeitsprung an Kreons Hof in Griechenland weiter. Aietes Monolog, in dem er über seinen verlorenen Sohn und sein Schicksal klagt, der nach Lanoyes Vorlage die erste Hälfte abschließen sollte, wurde als Proömium an den Beginn des zweiten Aktes verlegt.

4.2.3 Raum, Bühne und Licht

Um zu Medea zu gelangen, von ihr Rat und Hilfe zu erbitten, hat Jason die Planke entzweigerissen und so den Bühnenraum geöffnet und geeint.³¹⁹ Während Aietes Fluch auf Medea und seine Neffen, die die verräterischen Griechen in sein Land geführt hatten, wurde auch der vordere, größere Kubus ein wenig nach hinten geschoben.³²⁰ So bleibt für die letzte Szene des ersten Aktes der vordere Bühnenraum frei, der Rindenmulch liegt zentral, ist aber schon zerlaufen und verteilt und wird von Kirke mit einem Stück Holz weiter aus der Mitte gekehrt. Das Licht ist stark auf diese Mitte kon-



Abbildung 5: Erster Akt, Kirkes Richterspruch, Min. 01:06:24.

zentriert, erhellt hauptsächlich den von Kirke freigeschaufelten Bereich.

Wie in Abbildung 5 zu sehen ist, kommt das Licht auch stark von oben, unterstreicht die Gesichtsschatten und lässt alles außerhalb dieses Lichtkreises verblassen. Dennoch schimmert das Kubengestänge hervor, setzt den Raum nach hinten fort. Im Unterschied zur ersten analysierten Szene ist nun der Lichtkegel noch enger, das Sichtfeld des Publikums noch eingeschränkter beziehungsweise der Blick gelenkter und das Gesamtbild noch düsterer.

³¹⁸ Vgl. Kapitel 2.2.4. Überlieferung Medeas bei Euripides und Apollonius von Rhodos, S. 31-33.

³¹⁹ Vgl. *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 19:19; Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 14.

³²⁰ Vgl. *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 44:00; Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 30.

4.2.4 Kostüme und Requisiten

Medea ist, wie vorhin erwähnt, die einzige, die ihr Kostüm wechselt. So verwandelt sie sich, sobald sie mit Jason die Flucht antritt und trägt nun nur mehr ein schwarzes, schlichtes Kleid, kürzer als das violette, mehrschichtige zuvor. Diese schlichte Robe passt nun farblich, weil schwarz, gänzlich zu den Griechen, scheint praktikabel und nützlich. Jason, Telamon und Idas sind nach wie vor in schwarz und grau gehüllt, haben nichts geändert. Kirke trägt einen langen, relativ hoch geschnittenen Rock, in dessen Bund eine weiße, kurze Bluse mit Fledermausärmeln gesteckt ist. Dieses Kostüm erinnert an vergangene Jahrhunderte, lässt aber ansonsten keine direkten Verweise zu. Farblich passt Kirke zum erdig-braunen Boden und Mulch, in dem sie zu Beginn dieser Szene kehrt.

4.2.5 Figuren: Bewegung, Interaktion und Kinesis

In dieser kurzen Szene stehen sich Medea und Kirke als Dialogpartnerinnen gegenüber, werden immer wieder unterbrochen von Jason, Idas oder Telamon. Auf Abbildung 5 dunkel zu erkennen, liegt etwas Abseits links Apsyrtos, der in der vorangegangenen Szene niedergestochen wurde und liegen blieb. So ist der inhaltliche Kontext noch klarer, wenn Medea um die Reinwaschung von diesem begangenen Frevel bittet. Apsyrtos erinnert mit seiner Präsenz stets an das an ihm begangene Unrecht. Von den agierenden Figuren wird er nicht weiter beachtet, ist „abgespielt“. Als schließlich Kirke ihr Urteil verkündet, Jason und Medea an Ort und Stelle sich einander versprechen, stehen Idas und Telamon fassungslos rechts daneben, was ebenfalls auf Abbildung 5 gut zu sehen ist. Als sich Jason und Medea küssen, setzt Tom Jones „What's new pussycat“³²¹ ein. Während das Paar sich in einer innigen Umarmung verliert, drehen, tanzen und schunkeln im Halbdunkel nicht nur Idas und Telamon, sondern auch Melas und Frontis, die sich diesem Reigen hinzufügen.³²² Die Tanzenden verschwinden langsam im hinteren Teil der Bühne mit Jason und Medea, während Kirke immer noch statisch still im Licht stehen und Apsyrtos am Boden liegen bleiben.

4.2.5.1 Medea

Medea tritt hier bereits vehementer und bestimmter auf, lässt sich weder als lästiges Anhängsel abstempeln noch zurück zum Vater bringen. Sie führt das Gespräch mit Kirke, verhandelt die Entsühnung aus. Als Jason die Heirat beschließt und dies Aietes ausrichten lässt, fordert sie demonstrativ: „Dann sag es *mir*. Sag es! Ich will's in deinen eignen Worten hören.“³²³ Zwar kommen Hackls Medea die ersten Worte erst zaghaft über die Lippen, doch mit dem zweiten Satz zieht sie Jason am

³²¹ Vgl. Musiknachweis im Programmheft, S. 35.

³²² Vgl. *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 01:07:49-01:08:31.

³²³ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 42; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 01:07:03-01:07:13.

Arm zu sich und stellt ihn sich klar gegenüber auf. Ebenso schnell wie sie aufbegehrt, lässt sie sich aber wieder von Jason einfangen und arrangiert sich mit der anders ersehnten, aber nun so eingetroffenen Situation. Sie reagiert eingeschüchtert auf Jasons offiziellen Antrag, drückt ihre Wunschgedanken nur stockend aus und spielt, wie bereits in der oben beschriebenen Szene, mit ihren Fingern, zieht immer wieder die Schultern hoch, den Kopf ein. Dementsprechend lässt sie sich von Jason in den Arm nehmen und hochheben und ähnlich dem im Vorspiel gesehenen Hochzeitspaar sich küssen und drehen und dann ins Dunkel nach hinten Arm in Arm abführen.³²⁴ Eine klare verbale Antwort auf Jasons Antrag bleibt sie ihm aber schuldig.

4.2.5.2 Jason

Jason wirkt seit dem Erlangen des Vlieses zusehends überfordert. Weder weiß er, wie er Aietes los werden kann, noch wie er mit Medea umzugehen hat. Als nun Medea mit seiner Hilfe, aber auf Grund ihres eigenen Ersinnens ihren Bruder Apsyrtos ermordet, gerät der oben als moralisch aufrichtig beschriebene junge Mann ins Schlingern. Da er aber ebensowenig zugeben kann und will, im Begriff zu sein die Ruder an eine Frau zu verlieren, beschließt er umgehend, Kirkes Richterspruch zu befolgen und Aietes die Nachricht von der Hochzeit überbringen zu lassen. Hierbei spielt sich Jason bewusst an Medea vorbei, als beträfe sie diese Entscheidung gar nicht, und bespricht sich ausschließlich mit Idas und Telamon.³²⁵ Umso unbeholfener agiert er, als sie ihn zur Rede stellt und auffordert, sie persönlich um ihre Hand zu bitten. Der Entschluss zur Heirat ist ein rein pragmatischer, aus Bedrängnis hervorgerufen. Nur mittels ehelicher Bindung an Jason gelingt es, Medea vom väterlichen Anspruch zu lösen und Aietes' Verfolgung zu stoppen. So erfüllt Jason weiter seine Pflicht, jedoch nicht aus innerster Überzeugung und Überlegung, sondern aus Notsituationen geboren. Verloren wirkt er aber nur kurz im Moment der direkten Aufforderung Medeas. Sobald er den Antrag gestellt hat, liegen die Handlungszügel wieder in seinen Händen und ungeduldig wartet er auf ihre Antwort. Genau genommen gibt ihm Medea kein direktes Jawort: Nachdem sie zögernd ihre ursprünglichen Vorstellungen ausgesprochen hat, „Stück für Stück“³²⁶ ihr Glück gründen zu wollen und somit auch sachten Widerwillen gegen diese überhastete Entscheidung zeigt, reißt sie Jason sogleich aus ihren Gedanken und in seine Arme. So bleibt er Herr der Lage und kann sie in seinen starken Armen im wahrsten Sinne abführen.

³²⁴ Vgl. *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 01:07:49-01:08:15.

³²⁵ Vgl. *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 01:06:44-01:07:00.

³²⁶ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 42; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 01:07:38-01:07:50.

4.2.6 Musik

Auch hier kommt während der Szene keinerlei Musik zum Einsatz. Doch im Gegenzug zur ersten analysierten Szene bildet Musik nicht den Anfang, sondern den Ausklang dieser Szene und des ersten Aktes. Sobald Medea ihre letzten Worte gemurmelt hat, setzt Tom Jones' „What's new pussycat?“³²⁷ mit voller Lautstärke ein. Die Walzerrhythmen passen zur bevorstehenden Hochzeit, der Text entspricht der Verwunderung ob der plötzlichen Wendung der Geschichte. Tom Jones' Frage nach Neuigkeiten passt jedoch nicht nur zum inhaltlichen Umbruch. In Bezug auf die gleichnamige Komödie aus dem Jahr 1965, in der es um Beziehungen, Treue und Untreue, Listen und Verwechslungen geht, für die dieses Lied ursprünglich komponiert wurde,³²⁸ wirkt der Dreivierteltakt wie ein turbulenter Strudel, der die Figuren und die Zuhörer in sich zu verschlingen droht. Um das vermeintliche Glück der Eheleute in spe alsbald in Frage zu stellen, wird der Song nach wenigen Takten auch zunehmend verzerrt. Tom Jones' Stimme wird immer tiefer, das Tempo gedrosselt und die Musik immer dumpfer und bedrückender. Das Lied ist auch stark gekürzt und so dauert es nicht lange, bis das Publikum mit diesen schrägen Klängen in die Pause entlassen wird.

4.3 3. Szene – Ende der Beziehung und Kindermord

Ganz Euripides' Vorlage entsprechend spielt das Ende in Griechenland am Hofe Kreons. Jason und Medea leben bereits in Trennung, Jasons Heiratsabsichten mit Kreons Tochter Kreusa liegen offen. Alle Versuche einer friedlichen Einigung zwischen Medea und Jason sind fehlgeschlagen, Medea steht vor der Verbannung und dem Verlust ihrer gemeinsamen zwei Söhne. Als Ägeus Medea um Rat bitten kommt,³²⁹ hat sie in ihm eine Zuflucht gefunden und mit dieser Absicherung beschließt sie, Kreusa vergiftete Brautgeschenke zu senden, die die Prinzessin als auch ihren Vater verbrennen lassen. Zu ihrer Dienerin gewandt überlegt sie:

MEDEA Ich hab das Königshaus der Stadt mit Stumpf
Und Stiel vernichtet. Was glaubst du? Krieg ich
Ein Denkmal, oder komm ich aufs Schafott?
Wenn schlimme Hände als die meinen drohn,
Die Buben zu bestrafen, mir zum Hohn,
Töt ich, die sie gebär, sie lieber selbst.³³⁰

³²⁷ Vgl. Musikanachweis im Programmheft, S. 35.

³²⁸ Vgl. O.A., „Was gibt's Neues, Pussy?“, In: *Lexikon des Internationalen Films. Das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945. 21000 Kurzkritiken und Filmographien*, Band 9, Hrsg. Katholisches Institut für Medieninformation e. V. und der Katholischen Filmkommission für Deutschland, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987, S. 4198f; Froesch, Vitus, „Bacharach, Burt“, In: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*, Hrsg. Manuel Gervinik / Matthias Bückle, Regensburg: Laaber 2012, S. 59f; *What's New Pussycat?*, Tom Jones, Vinyl LP Album, Parrot Records 1966.

³²⁹ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007 S. 58-60; Siehe Kapitel 2.2.1. Jason und die Argonauten, das goldene Vlies und Medea, S. 27, Fußnote 162.

³³⁰ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 67f.

4.3.1 Inhalt

Lanoye übernimmt die euripideischen Überlegungen Medeas und lässt sie mit den Worten abgehen:

MEDEA Nicht schwach sein jetzt. Na los! Nur zu! Schalt die Gedanken aus, was zögerst du? Stähl dir Dein Herz, ergreif den Dolch – und tu's. Danach Kannst du dein ganzes Leben lang noch trauern.³³¹

Jason stürmt herbei, vermeintlich schon zu spät, wütet und schimpft. Als Medea wieder auftritt, erlaubt sie sich einen Augenblick der Ehrlichkeit, in dem sie ihm gesteht: „Ich will doch nur, dass du mich liebst.“³³² Doch für Gefühle und Geständnisse dieser Art ist es zu spät, Jason setzt sie einem Ungeziefer gleich, das er hätte zerquetschen sollen und stoppt in seiner Suada erst, als unerwartet die zwei Söhne hervortreten und um Stille zum Schlafen bitten. Doch Jason missversteht die Situation:

JASON So scheinst du doch noch etwas Mensch zu sein.
Von Mutter und von Frau mal ganz zu schweigen.
MEDEA Ach Jason. Damit hat das alles doch nichts zu tun.
Sie bleiben aus demselben Grund am Leben,
Der ihnen erst den Tod fast hätte gegeben.
Sie sollten dir, wie mit dem Messer eingeritzt,
Auf immerdar ins Herz geschrieben stehn.³³³

Medea versucht nun, Jason zu einer erneuten Flucht zu bewegen, doch dieser reagiert ablehnend.

Obwohl die Kinder noch leben, werden weiter anhand ihres potentiellen Ablebens die Kräfte gemessen:

MEDEA Fast hättest du deine Söhne niemals mehr gesehen-
Das wäre zumindest wert ein Dankeschön!
JASON Ich kann mich ja irren, aber ich finde es normal, dass eine Mutter ihren Kindern kein Messer in den Bauch jagt!
MEDEA Ich hätte es tun können!³³⁴

Als die Verachtung steigt und als Jason von anfänglichem Mitgefühl spricht, das er Medea entgegengebracht habe, nun aber aufgebraucht sei, lässt sie ihrer verbalen Machtdemonstration Taten folgen, tritt wortlos ab und tötet den Ältesten. Jason quittiert diese Handlung schlicht mit den Worten: „Und du denkst wirklich, dass du mich kennst? [...]“, geht ab und tötet den Zweitgeborenen.³³⁵ Zuletzt bleibt Jason und Medea nichts mehr über als sich zu wundern, wo die Korinther blieben. Jason

³³¹ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 68.
Vgl. Euripides, *Medea*, Zeile 1220-1224, S. 49.

³³² Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 69.

³³³ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 70.
Auch Euripides verleitet zweimal den „Zuschauer zur Hoffnung [...], Besonnenheit und Menschlichkeit würden sich durchsetzen“ und sieht sich zweimal getäuscht. Vgl. Erbse, Hartmut, „Medeias Abschied von ihren Kindern (Zu Eur. Med. 1078-80)“, In: *Hermes*, Band 120, Heft 1, 1992, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/4476865>, 21.2.2013, S. 26-43, hier S. 33; Euripides, *Medea*, Zeile 1019f. und 1032f., S. 43.

³³⁴ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 71.

³³⁵ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 72.

fragt Medea, warum er sich damals beim Diebstahl des Goldenen Vlieses die Ohren habe verstopfen müssen, als sie die das Vlies bewachende Schlange mit ihrem Gesang betäubte.

JASON Ich durfte dich doch nicht singen hören.
MEDEA Ja, und?
JASON Warum durfte ich das nicht?
MEDEA Um dich zu schützen.
JASON Zu schützen?
MEDEA Vor mir.³³⁶

4.3.2 Sprache, Text und Strichfassung

Diese letzte Szene spielt sich nun, die kurze Passage der Kinder ausgenommen, nur zwischen Jason und Medea ab. Jason behält den Großteil der Redezeit anfangs für sich, lässt sich energisch und vielfältig über Medea aus, beschimpft und verspottet sie und Kolchis. Medea lässt all dies über sich ergehen, ihre einzige Erwiderung: „Ich will doch nur, dass du mich liebst.“³³⁷ Diese Aufforderung, die einem Geständnis gleicht, erhitzt Jason nur noch mehr und sein Text wird erst durch den Auftritt der Söhne unterbrochen. Nach dieser kleinen Peripetie, dieser Überraschung für Jason und das Publikum, bricht zum ersten Mal auch Medeas Sprache auf. Die Verse sind vergessen, in simplen Sätzen versucht sie sich und ihre Innenwelt zu erklären.

MEDEA Ich treib halt alles immer zum Exzess, muss alles immer übertreiben. Immer. Und ich wollte dich so gern verletzen. Dich mit etwas Schlimmem bestrafen, noch schlimmer und schmerzlicher als das, was du mir angetan hattest. [...] Eine Huldigung, ein Denkmal der Verzweiflung – für so viele Dinge gleichzeitig. [...] Was wir verbochen haben. Und geopfert. Auch du, das weiß ich. Für alles, was wir verloren haben. Wenn die Welt doch nur ein Traumgebilde wäre! [...] Dann hätt ich es gekonnt. Mit den Kleinen. Aber so haben meine Hände sich geweigert.³³⁸

Dieser kurze Einbruch auf Jasons Sprachniveau wärt aber nicht lange, denn alsbald kehrt sie zu ihren gewohnten Versen zurück, Partikel wie „halt“ und Satzellipsen sind vergessen. So wüten beide auf ihren eigenen sprachlichen Ebenen weiter, beschuldigen und verteidigen sich und kurbeln sich gegenseitig immer weiter die Katastrophenspirale hinauf. Über die Frage, wer sich für wen geopfert hat, erregt sich Jason so sehr, dass er Medea „eine Wahrheit, die mir schon im Magen liegt seit dem Tag, an dem du mir zum ersten Mal...“³³⁹ entgegenschleudern will, doch sie unterbricht ihn mit dem Mord an ihrem ersten Sohn. Nachdem Jason auch den zweiten tötet fragt Medea ihn nach dieser Wahrheit, scheinbar den alten Gesprächsfaden wieder aufnehmend. Doch nun weiß Jason nicht mehr, was er sagen wollte. Hier zuletzt scheinen Medea und Jason sich auf ein sprachliches Niveau eingependelt zu haben. Beide drücken sich in kurzen, teils einsilbigen, schmucklosen Sätzen aus. So tröpfelt das Gespräch noch ein wenig vor sich hin, ehe es ganz versiegt.

³³⁶ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 74.

³³⁷ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 69.

³³⁸ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 70.

³³⁹ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 72.

4.3.3 Raum, Bühne und Licht

Im starken Kontrast zum ersten Akt ist nun die Bühne von einem auf zwei Seiten geschlossenen Kubus dominiert. Zu Beginn des zweiten Aktes sind, aus der Sicht des Publikums, die hintere und linke Wand geschlossen, später, nachdem Medea den Mord an den Kindern beschlossen hat, wird der Würfel aber auf offener Bühne gedreht, sodass die vordere und die linke Seite geschlossen sind.³⁴⁰ Das Metallgestänge aus dem ersten Akt ist noch deutlich zu erkennen, doch nun sind zwei Wände mit je einer schmutzig verschmierten, milchigen Plastikfolie bespannt. So sieht man erst



Abbildung 6: Zweiter Akt, Bühnenbild, Min. 01:11:52.

noch, dass in der linken Hälfte des sonst wiederum völlig leeren Spielraums eine Badewanne steht: ebenfalls ein mit einer Folie ausgelegtes Gestänge, in dem zu circa einem Drittel Wasser steht. Durch die semiopake Folie erkennt man dezent im hinteren Teil der Bühne noch den kleineren Kubus.

Der Rest der Bühne ist leer, der Raum wiederum zur Gänze offen, die Schwärze der Wände und des Bodens bestimmen die Farben. Zu Recht kann man diesen Kubus nun als Haus bezeich-



Abbildung 7: Zweiter Akt, Jason und Medea, Min. 01:43:57.

nen, in dem sich Medea bewegt, an dessen Wänden sie sich entlangtastet. Weiterhin wird mit Ober- und Vorderlicht gearbeitet, die Konturen und Gesichter der Schauspieler sind scharf zu erkennen, das Licht ist weißkalt und nüchtern. Eben wie im ersten Akt konzentriert sich das Licht auf die Bühnenmitte und läuft an den Bühnenrändern langsam aus. Der Gestängekubus aus dem ersten Akt ist

³⁴⁰ Vgl. *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 1:41:40; Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 60.

trotz neuer Bespannung eindeutig wiederzuerkennen, zieht sich als Motiv durch.

Schepers führte bewusst das Bühnenbild aus dem ersten Akt auch im zweiten weiter, da hierfür die „Konfliktentwicklung auch zu schleichend“³⁴¹ sei. Ganz bewusst wurde dieses Bühnenbild im Charakter unfertig gestaltet, als Weiterverarbeitung der Baustelleneindrücke in Georgien: „Das Interessante an Baustellen ist ja, dass sie nicht durchdefiniert sind. Baustellen haben immer etwas von Kinderspielplatz für Erwachsene, mit sehr vielen Entwicklungsmöglichkeiten und -richtungen.“³⁴² Sowohl die schmutzbeschmierten Abdeckplanen als auch das durchschimmernde Gestänge vermitteln diese Baustellenoptik sehr gut. Somit wiederholt Schepers die Motive und einander entgegengesetzten Aspekte der Offenheit und Weite gegenüber gewissen Grenzsetzungen und setzt hingegen des ersten Aktes im zweiten diese Grenzen sehr viel genauer und determinierender. Zusammen mit der milchigweiß schimmernden Plastikfolie kommt hier ein kaltes, hartes Licht zum Einsatz, das, wie Schepers erklärt, das Hauptgeschehen vollkommen ausleuchtet.³⁴³ Medea wird sowohl vom nun teilweise geschlossenen Kubus als auch vom Licht gefangen genommen und eingeschlossen: „[...] hier ist jeglicher Schutzraum für Medea vernichtet. Sie hat keinerlei Rückzugsmöglichkeiten oder Privatsphäre mehr [...]. Somit gibt es kein Entkommen mehr, was etwas Klaustrophobisches, Enges hat.“³⁴⁴ Diese Beengung wird Medea auch nie aufbrechen können, ebenso wenig wird das Eigenheim, das hier angedeutet ist, fertig gestellt werden können. Die Modernität, die Jason an seinem Griechenland so lobt und hervorhebt,³⁴⁵ ist nichts als Unfertigkeit; Baustellenatmosphäre, die zwar das Versprechen einer zukünftigen Fertigstellung birgt, jedoch in ihrem jetzigen Zustand nichts als Unruhe und Unvollendung ausstrahlt.

4.3.4 Kostüme und Requisiten

Da der zweite Akt sowohl zeitlich als auch örtlich mit einigem Abstand zum ersten spielt, haben sich nicht nur das Bühnenbild, sondern auch die Kostüme entscheidend geändert. Die Kluft zwischen Jason und Medea ist so auch äußerlich optisch erkennbar geworden. Wie in Abbildung 7 zu sehen ist, tritt Jason in für unsere Zeit moderner Kleidung auf, helle Hosen zu himmelblauem Hemd, dunkel die Schuhe und der Gürtel. Seine Haare sind nun offen und zur Seite frisiert, in einer Kritik wird Jason als „slicker Geschäftsmann“³⁴⁶ akkurat umschrieben.

Medea hingegen ist immer noch in schwarz und violett gekleidet, doch diesem neuen Setting ein-

³⁴¹ Schepers, im Interview mit Magdalena Madl am 28.10.2014, Anhang S. 107.

³⁴² Schepers, im Interview mit Magdalena Madl am 28.10.2014, Anhang S. 107.

³⁴³ Schepers, im Interview mit Magdalena Madl am 28.10.2014, Anhang S. 107.

³⁴⁴ Schepers, im Interview mit Magdalena Madl am 28.10.2014, Anhang S. 107.

³⁴⁵ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 21f.

³⁴⁶ Wallner, Dorian, „Der ewig tödliche Beziehungskampf. Wien in Dublin oder Döbling: 'Mamma Medea' im Landestheater Niederösterreich“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1363239436423/Der-ewig-toedliche-Beziehungskampf> 18.3.2013, 20.10.2014.

deutig nicht angepasst.

Der Schnitt ihrer Kleidung ist weder modern noch figurbetont, ihre schlichten Schnürschuhe haben keine Absätze, der Rock eine eher unvorteilhafte Länge. Ihre Haare sind nun offen, kraus und ungebündelt. Auf mehreren Ebenen macht Medea nun einen älteren, aber auch verwahrlosten Eindruck.

Stärkster Kontrast bildet Kreusa, die in blassgrünem Kleidchen, passend zu ihren blonden Haaren und hochhackigen Sandalen auftritt. Beim Anblick der Kinder, der Dienerin, des Sportlehrers und eben auch Jason und Kreusa drängt sich immer wieder das Wort „modern“ auf, wohingegen Me-



Abbildung 8: Zweiter Akt, Jason und Medea, Min. 01:58:01.

dea in ihrer dunklen Kluft vollkommen fehl am Platz ist. Für das hier zu analysierende Schlussduell ändert Medea jedoch abermals ihr Kostüm.

Während Jason tobt und wütet, tritt Medea in paillettenbesticktem, trägerlosem Schlauchkleid, blonder Perücke, weißem Schleier und barfuß auf.³⁴⁷ Als verzerrte Lichtgestalt stellt Medea einen bizarren Anblick dar, da sie in dieser Inszenierung bislang stets in schwarz-blaue Töne, lange Röcke und feste Schuhe gekleidet war. Dieser Versuch sich modisch anzupassen, dadurch begehrenswert für den Griechen zu werden und somit zumindest eine Kluft zwischen ihnen zu überwinden, kippt ins Übertriebene, Lächerliche, wirkt wie eine schlechte Kopie der blonden Darstellung Kreusas. Auch die rot geschminkten Lippen wirken an Medea deplatziert, trug sie doch bisher kein erkennbares Makeup. Im Lauf dieser Szene verliert Medea Perücke und Schleier, hat immer wieder mit dem rutschenden, weil trägerlosen Kleid zu kämpfen. Jasons derangierter Eindruck, wie auf Abbildung 8 bereits zu erahnen, verstärkt sich weiter, bis er letztlich mit zerwühlten Haaren und zerlumptem Hemd und Unterhemd endet.

4.3.5 Figuren: Bewegung, Interaktion und Kinesis

Treten im zweiten Akt zwar ein Chor, bestehend aus allen mitwirkenden SchauspielerInnen abgesehen der Kinder, Jason und Medea, sowie ein Sportlehrer und eine Dienerin auf, so sind dies rein funktionale Rollen, die mittels Botenberichten oder Monologen die Rahmenhandlung erklären und

³⁴⁷ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 68f.

Geschehenes erläutern. Eine Szene spielt zwischen Kreusa und Medea, den restlichen Akt beherrschen Jason und Medea in ihrem Kampf miteinander.

4.3.5.1 Medea

Bereits im Kapitel 4.3.3. Raum, Bühne und Licht wurde erläutert, wie gefangen Medea nun in Korinth, ergo in diesem Bühnenbild ist. Die vormals offenen, luftigen Kuben haben sich zu undurchdringlichen Hauswänden verdichtet und zwingen sie, wie ein gefangenes Tier entlang dieser Mauern auf und ab zu laufen. Auch ist ihre gesamte Person der Öffentlichkeit preisgegeben und somit auch deren Verurteilung, was durch den Chor, aber auch die oben von Schepers zitierte vollkommene Ausleuchtung dieses Hauptgeschehens verdeutlicht wird.³⁴⁸ Erst ab dem Moment, wo Medea die Morde plant und vorzubereiten beginnt, wird das Haus gedreht und schirmt Medea von Einblicken in ihr Tun ab.³⁴⁹

Die Hausbegrenzung bleibt aber nie vergessen, denn wo zuvor Medea noch im Inneren, da tastet sie sich nun außen diese Wand entlang auf dem Weg zum Mord an ihren Buben.³⁵⁰ Ihr Blick bleibt während der Worte des Entschlusses stets zur Wand, der Rücken zum Publikum gewandt, ihre Arme sind ausgebreitet und scheinen die Plastikwand umfassen zu wollen. Erst zögernd und beinahe schwankend setzt sie anschließend einen Fuß vor den anderen, ehe sie immer zügiger an der Wand entlang und um die Ecke ins Innere biegt, wo sie den Blicken des Publikums entschwindet.

Als sie wieder auftritt hat sie, wie in Abbildung 8 zu sehen, ihr Äußeres radikal geändert.³⁵¹ Dieses Zitat Kreusas mag für Medea vielleicht tatsächlich der Neuversuch einer Annäherung an Jason sein, hat sie doch ihre Ankündigung noch nicht in die Tat umgesetzt und die Kinder nicht getötet. Definitiv neu ist ihre devote Haltung Jason gegenüber. Während er sie beschimpft und auch tätlich angreift, zeigt sie keine abwehrende oder selbstschützende Reaktion, gibt keine Widerworte.³⁵² Zwar hat Medea sich auch zuvor schon Jason untergeordnet, doch niemals in diesem Ausmaß - dieses Verhalten ist nun gänzlich untypisch für Medea, die bislang als etwas störrische, ihr Recht einfordernde Frau aufgetreten ist. Also Jason auf ihre Worte, sie wünsche doch nur, dass er sie liebe, sie so heftig küsst, dass er sie zu Boden drückt, empfängt sie diesen Kuss noch herzlich, ehe sie be-

³⁴⁸ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 46; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 01:12:20-01:13:43; Schepers, im Interview mit Magdalena Madl am 28.10.2014, Anhang S. 106.

³⁴⁹ Vgl. *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 01:41:40; Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 60.

³⁵⁰ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 68; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 01:55:30-01:56:25.

³⁵¹ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 68f; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 01:57:53-01:58:01.

³⁵² Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 69; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 01:58:30-02:00:12.

greift, dass hier keine Zärtlichkeiten ausgetauscht werden.³⁵³ Während der nun folgenden Hasstirade auf sie verkriecht sie sich unter ihrem weißen Gaze-Schleier, lässt sich von Jason vorführen und verhöhnen, zeigt keinerlei Regung. Als die Kinder Jason unterbrechen und ihn in Verlegenheit bringen, kehrt mit ihrem oben besprochenen veränderten Sprachstil auch eine nüchterne Haltung ein: sie legt Schleier und Perücke ab, spricht von ihren Beweggründen, behält aber räumlichen Abstand zu Jason und blickt ihm nicht ins Gesicht.³⁵⁴ Der nun auffallende Streit ist von größerer Agilität beherrscht, Jason und Medea sehen einander mehr in die Augen und Medea läuft erregt vor der Plastikhäuserwand auf und ab. In Medeas Spiel bewirkt erst Jasons Satz, sein Mitleid sei zu Ende, eine Wandlung.³⁵⁵ Nun bleibt sie ruhig stehen, dreht sich fassungslos von Jason ab. Doch wendet sie sich ihm wieder zu, um ihm entgegenzuhalten, sie habe für ihn ihr Leben geopfert.³⁵⁶ Ihre Mimik drückt Unglaublichkeit und Fassungslosigkeit ob des Gehörten aus und ganz ruhig geht sie noch während Jasons Worte los, biegt um die Ecke ins Innere und ertränkt mit den Worten: „Komm, du musst noch baden!“ den Ältesten in der Wanne.³⁵⁷ Vor allem die Pailletten des Kleides glitzern durch die Plastikfolie, ansonsten erkennt man nur Schemen, man hört viel eher den Mord, als dass man ihn sieht. Bei Lanoye wird somit die Kindstötung letztlich affektiv und in Hinblick auf die euripideische Vorlage umfunktionalisiert. Sie dient hier der Dominanzbehauptung und Unabhängigkeitsbezeugung, verliert aber an rationaler Überlegenheit. Erst durch Jasons Provokation, er hätte nicht lange um die Kinder getrauert, sondern schnell neue gemacht, tötet Medea ihr erstes Kind.³⁵⁸ Medea kommt ebenso ruhig aus dem Haus, wie sie hineingegangen ist, nur ihr Blick verrät eine gewisse Mitgenommenheit. Langsam geht sie zur Bühnenrampe, balanciert kurz auf der Bühnenkante und setzt sich an den Rand.³⁵⁹

MEDEA Dein Erstgeborener ging auch zuerst
Dahin. An dir ist's mal, dem zweiten zu
Erklären, was ihn in diese Welt gebracht.
Nichts als dein Mitgefühl mit einer Kranken.³⁶⁰

Hier bleibt sie sitzen, während Jason ins Haus geht und den zweiten Sohn tötet.

Sitzend wartet sie regungslos, bis Jason wieder hervor kommt und sich mit etwas Abstand zu ihr setzt. In dieser Position findet der letzte Dialog statt. Wie schon während der gesamten Szene über-

³⁵³ Vgl. *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 01:58:40.

³⁵⁴ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 70; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 02:01:17-02:03:59.

³⁵⁵ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 71; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 02:05:10.

³⁵⁶ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 71; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 02:05:58.

³⁵⁷ Vgl. *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 02:06:20-02:07:05.

³⁵⁸ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 71.

³⁵⁹ Vgl. *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 02:07:05-02:07:45.

³⁶⁰ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 72.

Vgl. *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 02:07:34-02:07:47.

wiegt auch hier ein Über-die-Bande-Sprechen: Jason und Medea sehen sich kaum direkt an, werfen sich die Vorhaltungen immer in den jeweiligen Rücken oder haben den Blick stur geradeaus auf einen Punkt weit über dem Publikum gewandt. Auf Abbildung 9 ist ihrer beider erschöpfte Pose gut zu erkennen, ebenso ihre voneinander abgewandten Körperhaltungen.

4.3.5.2 Jason

Jason stürmt vom Publikum aus gesehen von links hinten heran, um in der linken Bühnenhälfte vor dem Haus seinem Entsetzen und seiner Wut Luft zu machen. Die Abbildungen 7 und 8 belegen, dass er sich vorrangig in der linken Hälfte der Bühne aufhält und seinen Platz erst mit den Worten „Was willst du noch?“ verlässt, um auf Medeas andere Seite zu gehen.³⁶¹ Dies scheint aber hauptsächlich ein choreographischer Kniff zu sein, da nun die Kinder die Möglichkeit haben, aus dem Haus zu kommen, das seine Öffnung auf der rechten Seite besitzt, und so in Jasons Rücken zu erscheinen. Seine Agilität büßt Jason mit dem unerwarteten Auftreten seiner Söhne ein. Ab nun ist er gehemmter, in seinen Bewegungen ruhiger. Zwar kommt es noch einmal zu einer heftigen Auseinandersetzung mit Medea, doch diesmal ist sie es, die körperlich aktiv ist. Erst als Jason im Begriff ist, sich wieder in Rage zu reden, bewegt er sich auf Medea zu mit den Worten: „Du bist selbst eine Krankheit. Und soll ich dir noch etwas sagen? Eine Wahrheit, die mir schon im Magen liegt seit dem Tag, an dem du mich zum letz-...“³⁶².

Hier bricht er unwillkürlich ab, da Medea ihn scheinbar ignorierend ins Haus abtritt. Nun wird Jason gemeinsam mit dem Publikum Zeuge des ersten Mordes. Jasons Reaktion, der langsam auf die Knie gesunken ist, zwingt den ZuseherInnen die Frage auf, warum er nicht eingreift und den Mord verhindert, statt tatenlos das Gesicht in den Händen zu vergraben.³⁶³ Bei Medeas Wiederkehr setzt sie sich an die Rampe, vermeidet den Blickkontakt mit Jason und nimmt es scheinbar gleichgültig hin, als er mit den Worten: „Und du denkst wirklich, dass du mich kennst?“³⁶⁴ ebenso hinter die Wand tritt und den zweiten Sohn in einer Umarmung erstickt. Auch hier wird mit Unerwartetem operiert: Glaubt das Publikum vielleicht erst, dass Jason sein Kind tröstet, so wird es jäh eines Besseren belehrt und lauscht den Erstickungstönen des Kleinen. Jasons Mord am zweiten Sohn dient einzig seinem Ziel, Medea ihre Verkennung vorzuhalten. Auch hier werden die ZuseherInnen Zeugen, wie ein Elternteil ein Kind tötet, während das andere dem tatenlos beiwohnt.³⁶⁵

³⁶¹ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 69; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 02:00:00.

³⁶² Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 72; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 02:06:15-2:06:24.

³⁶³ Dies könnte durchaus eine Anspielung auf eine der vielen Überlieferungen sein, nach der Jason dem Mord der Korinther an seinen Kindern zugestimmt habe. Vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, 172007, S. 575.

³⁶⁴ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 72.

³⁶⁵ *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 02:06:30-02:09:00.

Hier sei daran erinnert, dass Jason bei Apollonios von Rhodos noch als strahlender Heros dargestellt wurde, dieses Bild aber bei Euripides absolut verkehrt wurde. Böschenstein spricht hier sogar lediglich von der „Hülle eines solchen“ Helden, der sich der „Kunst der Sophistik“ bedient, „um seine wahren Impulse zu verschleiern: nicht aus Liebe heiratete er die korinthische Königstochter, sondern um



Abbildung 9: Zweiter Akt, Jason und Medea, Min. 02:11:25.

seiner Familie willen, um seinen Kindern mächtige Verwandte zu verschaffen“ und erinnert daran, dass bei Euripides sogar dem männlichen Leser beziehungsweise Zuseher die Identifikation mit Jason völlig untersagt werde.³⁶⁶ Waren die Bewegungen während des Streits zum Teil noch unruhig, fahrig und immer wieder aggressiv, die Gänge forscht und heftig, werden diese im Zuge der Morde bei beiden zunehmend langsamer, lethargischer. So bleiben zwei verbrauchte Existenzen zurück, die in ihrer Gemeinsamkeit, alles verloren zu haben was sie geliebt haben, zu einer resignierten Ruhe kommen. Jason kehrt sichtlich zerstört und ausgebrannt wieder, nimmt neben Medea Platz. Beide sitzen abgestumpft, desillusioniert an der Rampe, lassen müde die Beine hängen und wundern sich, warum die Bürger Korinths noch nicht gekommen sind, um den Mord an ihrer Königsfamilie zu rächen.

4.3.6 Musik

Auch diese letzte Szene vergeht ohne Begleitmusik. Nichts trübt die Konzentration auf das Gesagte und das Spiel, nichts lenkt ab. Textlich immer stiller und inszenatorisch immer ruhiger werdend läuft das Stück seinem Ende zu. Nachdem die letzten Worte gesprochen wurden, setzt unwillkürlich eine Klarinette ein, spielt sanft eine beschwingte Melodie im Dreivierteltakt. Aus dieser erwacht in kurzer Zeit Björks Version von „It's oh so quiet“³⁶⁷ in all ihrer Schrille und Beschwingtheit. Dieses Lied, das auf „Pst! - dann ist es still“ des österreichischen Komponisten Hans Lang mit Text von Erich Meder aus dem Jahr 1948 zurückgeht und in der Version Horst Winters mit dem Wiener Tan-

³⁶⁶ Böschenstein, „Medea – Der Roman der entflohenen Tochter“, 1994, S. 12.

Vgl. Euripides, *Medea*, Zeile 541-560, S. 23f.

³⁶⁷ Vgl. Musiknachweis im Programmheft, S. 35.

zorchester bekannt ist,³⁶⁸ besingt die Ruhe vor dem Sturm, dem Liebessturm, der alsbald einsetzt, aber auch wieder verebbt. Auch musikalisch wird dieser Sturm und die immer wieder erfolgende Stille mittels forschem Swing einer Jazz Big Band oder zurückhaltenden Walzerrhythmen nur weniger Instrumente illustriert. Somit passt inhaltlich dieser Song zur wilden Verliebtheit Medeas und Jasons ebenso wie zu der nun herrschenden Ruhe sowohl zwischen den beiden, als auch der ewigen Ruhe ihrer beider Kinder. Für ein Irritationsmoment sorgt der Swing, der atmosphärisch absolut nicht zu dem eben Geschehenen passen will. Auf die Frage nach der Wahl dieses Liedes antwortet Hauß: „Hier ging es um den Text, um den irrationalen Moment des Sich-Verliebens. Dieser Zustand, in dem Jason und Medea da sind, der hat schon auch was mit Liebe zu tun. Es ging weniger um eine aufhebende Wirkung als um eine weitertreibende. Auch darum, dem Pathos dieses letzten Dialoges etwas entgegenzusetzen.“³⁶⁹ Hier wird die Brücke zum allerersten Lied geschlagen, in dem auch Billie Holiday die Liebe und das Verliebtsein besingt. Jasons und Medeas Geschichte hat mit Liebe begonnen und auch geendet, auch wenn diese Liebe desaströse Ausmaße und Formen angenommen hat. Das Publikum wird so zum einen aus dem Schock und der Bestürzung gerissen, aber eben auch an dieses Verliebtsein erinnert. Der Song ist diesmal nicht verzerrt, doch auch stark gekürzt, nach den ersten zwei Strophen und Refrains werden je zwei weitere herausgeschnitten und es wird auf die letzte Strophe gesprungen. So erklingt zwei Mal kurz hintereinander sinngemäß, dass der Himmel einstürzt, der Teufel losgelassen wird und die eigene Sicherung durchbrennt, sobald man sich verliebt.

³⁶⁸ Vgl. Radspieler, Hans, „Lang, Hans“, In: *Neue Deutsche Biographie*, Hrsg. Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 13, Berlin: Duncker & Humblot 1982, S. 536f; Technisches Museum Wien mit Österreichischer Mediathek, „Horst Winter. Ein Webprojekt der Österreichischen Mediathek, 2004 (Neufassung: 2014)“, <http://www.mediathek.at/virtuelles-museum/horst-winter/wiener-tanzorchester/> 2004/2014, 20.11.2014; „Jetzt ist es still“, Stimmungswalzer, Musik: Hans Lang, Worte: Erich Meder, In: *Tanzschlager. Die zehn bekanntesten Schlager. Für Klavier, leicht oder Akkordeon*, Band 1, Bearbeitung von Leopold Kubanek, Wien: Weltmusik 1948, S. 8f.

³⁶⁹ Hauß, im Interview mit Magdalena Madl am 24.5.2014, Anhang S. 104.

5 Abschließende Analyse und Interpretation

Im Folgenden werden Überlegungen und Analysen in Bezug auf die Zeitlosigkeit des Mythos „Medea“ angestellt in Rückblick auf die eingangs vorgestellten Konfliktfelder Stephans, die als Reflexionsvorlage dienen. Hier soll sowohl auf den Mythos als auch auf die Inszenierung Hauß' eingegangen und gezeigt werden, dass „Medea“ über die Jahrhunderte weder an Aktualität noch an Brisanz eingebüßt hat.

5.1 Medea und Jason – eine moderne Beziehung?

Medea stützt ihr gesamtes Sein auf Jason, der mit dieser Verantwortung scheinbar weder umgehen kann noch will. Moritz Vierboom gestaltet in Hauß' Inszenierung den Jason als einen abenteuerlustigen jungen Mann, der oftmals arrogantes, männlich-stereotypes Verhalten zeigt, voll draufgängerischer Tatfreudigkeit und juvenilen Idealismus. So wird sein Zeugungspotential hervorgehoben, nicht aber seine Rolle als Vater und Familienernährer. In Rekurs auf den Stücketitel sind seine *Mammae* eben nur rudimentär ausgebildet und nicht zur Erhaltung seines Nachwuchses geeignet. Nicht nur ihre gemeinsamen Kinder, sondern Jason selbst hängt sprichwörtlich an Medeas Zitze – ab dem Moment ihrer Begegnung hängt sein ökonomisches sowie gesellschaftliches Vorankommen und Überleben einzig und allein von ihr ab.³⁷⁰ Nicht umsonst bedeutet der Name Medea oder Medeia „die mit dem guten Rat“.³⁷¹

Robin Norwood beschreibt das hier passende Bild von Frauen, die zu sehr lieben: Die Suche nach einem Mann der Hilfe, Fürsorge, aber auch Kontrolle braucht, entspringt entweder isolierten, überfordernden oder auch bedrohlichen Situationen, die eine fürsorgliche und aufopfernde Haltung entwickeln lassen.³⁷² Mag auch rein körperliche Anziehung der erste Ausschlag gewesen sein, lassen die eben genannten Beschreibungen Medea nur noch mehr in die Beziehung kippen. Vor allem Norwoods weitere Beschreibungen, wenn auch auf ein pathologisch krankhaftes Verhalten abzielend, treffen auf den weiteren Verlauf der Beziehung zu. „Ihre Frustration entlädt sich in Wutausbrüchen; es kommt zu heftigen [...] Auseinandersetzungen [...]“³⁷³ bis hin zu psychischen und physischen Störungen.³⁷⁴ Die hier skizzierte Kurve des „Erkrankungsprozesses“ solcher Frauen, die zu sehr lieben, ist bis auf wenige Ausnahmen anwendbar: Medea fühlt sich von Menschen angezogen, die

³⁷⁰ Vgl. Grant / Hazel, *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, ¹⁴1999, S. 217f; Tripp, *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, ⁵1991, S. 259f; Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, ¹⁷2007, S. 558-577.

³⁷¹ Vgl. Kapitel 2.2.2 Medea - Etymologie und Abstammung, S. 28f.

³⁷² Vgl. Norwood, Robin, *Wenn Frauen zu sehr lieben. Die heimliche Sucht, gebraucht zu werden*, übersetzt von Sabine Hedinger, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, S. 255.

³⁷³ Norwood, *Wenn Frauen zu sehr lieben*, 1988, S. 259.

³⁷⁴ Vgl. Norwood, *Wenn Frauen zu sehr lieben*, 1988, S. 259-262.

stark sind, sie aber dennoch brauchen, was eine zunehmende seelische Abhängigkeit vom Partner bewirkt. Die unaufhaltsam zerbrechende Beziehung, der Kontrollverlust lösen Frust und Ärger aus, was in diesem Fall in Aggression und Zerstörungslust mündet.³⁷⁵

Lanoyes zweiter Akt am Hof des Königs Kreon in Korinth, wo die Ehe bereits sichtbar gescheitert ist, kämpfen Jason und Medea darum, dem jeweils anderen zu beweisen, selbst mehr aufgegeben und geopfert zu haben um des anderen Willen und somit das Gegenüber in eine schuldbewusste, demütige Position zu drängen. Vorwürfe Seiten Medeas wie: „Es fällt mir keine Schandtät ein,/ die ich für dich nicht schon begangen hätt./ Und nichts von Wert, das jemals ich besessen,/ das ich nicht hingegeben hätt für dich./ Und jetzt wirfst du mich weg?“³⁷⁶ sind ebenso bezeichnend wie Jasons Hohn und Verteidigung: „Du kannst verdammt froh sein, dass wir dich aus dem Scheißloch [Kolchis, Anm.] rausgeholt haben. [...] Du hast überhaupt nichts verloren. Du hast das große Los gezogen, indem du mir geholfen hast.“³⁷⁷

Die von Inge Stephan zusammengefassten Differenzen sorgen für stete Wortgefechte solcher Art:

Alltag und Alter spielen für die Entfremdung der Ehepartner ebenso eine Rolle wie die ungünstige Ausgangsposition, die differierende kulturelle Herkunft und das neue politische Umfeld, in dem Jason und Medea sich in Korinth zurecht finden müssen. All diesen Belastungen hält die Ehe zwischen dem „Hellenen“ Jason und der „Barbarin“ Medea nicht stand.³⁷⁸

Elke Zimmermann beschreibt in ihrer Dissertation über die psychischen Aspekte von Zweierbeziehungen, in Rückgriff auf Simone de Beauvoir, den Teufelskreis, in dem sich auch Medea und Jason befinden: „[...] sie kränkt ihn, weil er ihre Illusionen zerstört und sich auf „ihre Kosten“ stabilisiert, er demütigt sie, weil sie ihn nicht „in Ruhe“ läßt und seine Herrschaft nicht anerkennt; keiner will nachgeben und die geringsten Auseinandersetzungen nehmen den „Charakter eines titanischen Zweikampfes“ an.“³⁷⁹ Auch wenn hier ein Bild von Ehe in Bezug auf die Moderne des 20. Jahrhunderts beschrieben wird, ist es doch auf Medea und Jasons „antike“ Situation übertragbar. Zwischen ihnen entsteht ein Machtkampf, der zunehmend ohne Rücksicht auf Verluste ausgetragen wird. Trotz erfahrener Demütigung, Abwendung und Frustration versucht Medea Jason zu halten, während er möglichst rasch die Trennung und somit Chance auf ein neues Eheglück mit Kreusa, der Tochter Kreons, will.

Jason strebt nach gänzlich anderen Werten als Medea, misst sich an anderen Maßstäben und lebt nach anderen Vorstellungen. Er ist aus dem Blickwinkel einer zutiefst männlich geprägten Kultur zu

³⁷⁵ Vgl. Diagramm zum „Erkrankungsprozess und Genesung“ Frauen, die „zu sehr lieben“, übernommen von M.M. Glatt, In: Norwood, *Wenn Frauen zu sehr lieben*, 1988, S. 257. Dieses Modell ist jedoch auf einen psychologischen Heilungsprozess zugeschnitten, der im Falle Medeas nicht mehr zutreffend ist.

³⁷⁶ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 49.

³⁷⁷ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 50.

³⁷⁸ Stephan, *Medea*, 2006, S. 101.

³⁷⁹ Zimmermann, Elke, „Selbstfindung und Selbstzerstörung. Soziale und psychische Aspekte von Zweierbeziehungen“ Dissertation Universität Gießen, Fachbereich Gesellschaftswissenschaften 1980, S. 388.

betrachten und so fasst Michael Shaw zusammen:

Jason defines honor as money, which is gained by any means and whose primary virtue is its use [...]. However, when Jason reveals how he intends to use the money and friends he will gain, we see how typically male his goals are. He wants to raise his children as benefits his house, and he wants to join his house with the house of Creon. That is, he wants to secure the status of his house in society. [...] We cheapen this play if we fail to admit one central fact: neither Jason nor Medea can solve the situation they are in.³⁸⁰

So können auch spätere Ein- und Zugeständnisse Medeas Jason nicht umstimmen, „[...] Was wir verbochen haben. Und geopfert. Auch du, das weiß ich.“³⁸¹, weshalb der Kampf titanischen Ausmaßes (mit Beauvoirs Worten) immer wieder von Neuem ausbricht, bis er schließlich seine tragi-sche Entladung im Mord an den Kindern findet.

Die Peripetie, dass trotz anders zu deutender Ankündigung die Kinder noch am Leben sind, wäh-rend der Vater sie schon für tot hält, löst zunächst kein von Aristoteles proklamiertes „Jammern und Schaudern“³⁸² aus, wie er es für eine Tragödie vorschreibt, sondern ein unverhofftes Aufatmen. Me-dea hat ihre Kinder nicht nach euripideischer Art getötet.³⁸³ Die zuvor zur Tat entschlossene Medea, die keine Skrupel hatte, das korinthische Königshaus zu ermorden und sich sichtlich über den gräu-lichen Botenbericht freute³⁸⁴, schien nochmals vor dem letzten Schritt des Kindermordes zurückge-schreckt zu haben. Lanoye und Hauß zeigen anfangs keine pathologisch unzurechnungsfähige, sprunghafte Frau, sondern eine wohl überlegende und erwägende, wie sie im Gespräch mit Jason beweist:

JASON So scheinst du doch noch etwas Mensch zu sein.
Von Mutter und von Frau mal ganz zu schweigen.
MEDEA Ach Jason. Damit hat das alles doch nichts zu tun.
Sie bleiben aus demselben Grund am Leben,
Der ihnen erst den Tod fast hätt gegeben.
Sie sollten dir, wie mit dem Messer eingeritzt,
Auf immerdar ins Herz geschrieben stehn.³⁸⁵

Und doch wird sie immer wieder von ihren Emotionen gepackt und überrollt.

Franziska Hackl sagt zu ihrer Rolle: „Was in dem Stück besonders reizvoll ist, ist die Kompromiss-losigkeit dieser Frau und ihre extremen Gefühlsauschläge in alle Richtungen“.³⁸⁶ Diesen affektiven Regungen, die Jason und Medea gleichermaßen zum Ausdruck bringen, ist der Mord an den eigenen

³⁸⁰ Shaw, Michael, „The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama“, In: *Classical Philosophy*, Vol. 70, No. 4, 1975, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/2682229>, 9.5.2014, S. 255-266, hier S. 260f.

³⁸¹ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 70.

³⁸² Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Kapitel 11, S. 35.

³⁸³ Vgl. Kapitel 2.2.4. Überlieferung Medeas bei Euripides und Apollonius von Rhodos, S. 31-33.

³⁸⁴ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 65-67; *Mamma Medea*, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013, Min. 01:50:35-01:54:30.

³⁸⁵ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 70.

Auch Euripides verleitet zweimal den „Zuschauer zur Hoffnung [...], Besonnenheit und Menschlichkeit würden sich durchsetzen“ und sieht sich zweimal getäuscht. Vgl. Erbse, „Medeias Abschied von ihren Kindern (Zu Eur. Med. 1078-80)“, 1992, S. 33; Euripides, *Medea*, Zeile 1019f. und 1032f., S. 43.

³⁸⁶ Hackl zitiert auf: O.A., „'Mamma Medea' als modernes Drama“, <http://noe.orf.at/news/stories/2575958/>, 17.3.2013, 18.11.2014.

Kindern aber letztlich doch geschuldet; Provokation und der Drang, sich dem anderen zu beweisen. Mag der erste Entschluss zur Tötung ihrer Kinder noch deren Bewahrung vor Spott und Hohn der Feinde dienen und als pure Rache an Jason geplant sein, sind es eben diese Überlegungen, die Medea erst einmal davor zurückhalten.³⁸⁷ Doch das letzte Aufeinanderprallen Jasons und Medeas schaukelt deren Emotionen derart hoch, dass ihnen scheinbar als einziger Ausweg die gegenseitige Beraubung der Kinder bleibt. Steskal, der Jason sowie Medea als „eher negativ konnotierte Figuren, die nur schwerlich Perspektiven einer konstruktiven, allgemeines und individuelles Lebensglück verheißenden Utopie vermitteln können“³⁸⁸ charakterisiert, sieht hier einen Fatalismus verortet, der sich auch in dieser Stückversion wiederfinden lässt. Es ist auch diese Charakterebene, auf der sich Medea und Jason auf Augenhöhe gegenüberstehen. Für Hauß selbst sind „Jason und Medea [...] sich prinzipiell sehr ähnlich. Sie haben zwar beide unterschiedliche Hintergründe, aber in ihrem Wunsch nach Stärke, Kraft und Macht sind sie sich sehr ähnlich [...]“.³⁸⁹

In der inhaltlichen Umgestaltung des Finales liegt der größte Eingriff Lanoyes, doch auch sprachlich moderne Akzente – wie bereits in den angeführten Textbeispielen ersichtlich – zeugen von Modernisierung. Hauß sieht hier Lanoyes Eigenart „den Weg nachzuzeichnen von Euripides bis in die Jetzt-Zeit. Er versucht auch die Sprachen mitzunehmen, von einer archaischen Sprache hin zu einer profanen, manchmal sehr belanglosen Sprache“.³⁹⁰ Besonders Jason bedient sich einer einfachen, oft vulgären Redeweise, was in Anbetracht seiner Hochhaltung der griechischen Kultur im Vergleich zur asiatisch „barbarischen“, zu der er Medea zählt, schräg anmutet.³⁹¹

Mögen auch Unterschiede in ihrer Ausdrucksweise und Vorstellung eines geglückten Lebens existieren, so finden sich Jason und Medea im Zuge des Mordes auf einem Niveau wieder.

Glaser stellt zwar unter anderem im Kindermord der euripideischen Medea eine Selbstbestrafung fest, doch Tatsache ist, dass die Kinder als reines Mittel zum Zweck fungieren: „Sie sind das Instrument, dessen sich ein zerfallenes Ehepaar bedient, um sich zwar gegenseitig zu bestrafen, aber doch am Leben zu bleiben.“³⁹²

Beziehungsanalytisch kann hier die von Eva Illouz' beschriebene „Spannung zwischen dem Verlangen nach Anerkennung und der Bedrohung der Autonomie“³⁹³ festgestellt werden. Jason und Medea

³⁸⁷ Vgl. Euripides, *Medea*, Zeile 777-802, S. 34; Glaser, *Medea*, 2001, S. 32; Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 60, 68 und 70.

³⁸⁸ Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, 2001, S. 366.

³⁸⁹ Hauß, Im Interview mit Magdalena Madl am 24.5.2014, Anhang S. 100.

³⁹⁰ Hauß zitiert auf: O.A., „Mamma Medea' als modernes Drama“, <http://noe.orf.at/news/stories/2575958/> 17.3.2013, 18.11.2014.

³⁹¹ Jason zu Medea: „Jetzt lebst du hier, in einem zivilisierten Land, nicht länger bei diesen Barbaren.“ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 50.

³⁹² Glaser stellt hier Medeas Schuldgefühle hinsichtlich des Verrats am Vater und des Mordes ihres Bruders als Motive für ihre Selbstbestrafung vor. Vgl. Glaser, *Medea*, 2001, S. 39.

³⁹³ Illouz, Eva, *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*, übersetzt von Michael Adrian, Berlin: Suhrkamp 2011; (Orig. *Why love hurts*), S. 259.

kämpfen jeweils um ihr Selbst, das „als strategischer Sieger aus einer Interaktion hervorgehen muß“.³⁹⁴ Eben dieses Streben nach Selbstbehauptung, der Wunsch nach Überlegenheit und der Frust über das Unvermögen der Einsicht des anderen treibt beide so lange an, bis sie ihre Existenzgrundlagen gegenseitig ausgelöscht haben. Lanoye schafft hier zwei Figuren, die jeglichen Selbstschaden in Kauf nehmen, nur um die andere möglichst hart und schmerzhaft zu treffen. Diese Ähnlichkeit in ihrem Streitverhalten miteinander ist es, die Jason und Medea letztlich auf eine Ebene stellt und den Akzent weg von der kindermordenden Furie, als die Medea u.a. bekannt ist³⁹⁵, hin zu einer Beziehungstragödie legt, für deren katastrophalen Ausgang beide Partner gleichermaßen verantwortlich sind.

Hauß geht in Anlehnung an den „Grundmythos“³⁹⁶ ebenfalls von der Tatsache aus, dass das heutige Publikum mit Medea und ihrer Geschichte durchaus vertraut ist: „Die Grundgeschichte, dass Medea diejenige ist, die ihre Kinder umbringt, das ist im europäischen Kulturbewusstsein drin.“³⁹⁷ Dies erklärt, warum er in dieser Arbeit auf abstrakte Bühnenbilder und zeitlich nicht weiter einzuordnende Kostüme setzt, eine gänzlich nicht illustrierende Inszenierungsform wählt.

5.2 Medea als Reflexions-, Projektions- und Identifikationsfigur heute

Matthias Luserke-Jaqui erklärt Medeas anhaltende Faszinationsgewalt durch ihre Verkörperung eines „Männerphantasma“, das Frau und Mutter vereint und mitunter sogar „eine Gestalt gewordene Kastrationsdrohung und deren Vollzug“ verkörpert.³⁹⁸ Die hier drastisch ausgedrückte Ambivalenz dieser Figur lässt sich auch in Lanoyes Medea finden. „Medea ist, heute mehr denn je, eine Denkfigur, ein Ideologem, das mit sich selbst im Widerstreit liegt“, bekundet Manfred Schmeling in seiner Forschung zur „Medea auf der Bühne des 20. und 21. Jahrhunderts“.³⁹⁹ Er sieht in der „radikalen, selbstbewussten Weiblichkeit“ weniger ein Signum der Moderne, sondern „das emanzipatorische Potential im Keim im Mythos selbst“ angelegt.⁴⁰⁰ Das Wirkungspotential Medeas verortet er in der Dynamik der Beziehung zu Jason, da die Figuren „aus der Perspektive ihres Gegenübers, aus dem

³⁹⁴ Illouz, *Warum Liebe weh tut*, 2011, S. 259.

³⁹⁵ Vgl. Bätzner u.a., *medeamorphosen*, 2010, S. 7f.

³⁹⁶ Vgl. Böschstein, „Medea und die Frage nach der Überzeitlichkeit der Mutterliebe“, 1995, S. 128; Otten, *Die Medea des Euripides*, 2005, S. 21; Kapitel 2.2.3 Vielgestaltige und -schichtige mythologische Wurzeln Medeas, S. 30f.

³⁹⁷ Hauß, im Interview mit Magdalena Madl am 24.5.2014, Anhang S. 100.

³⁹⁸ Luserke-Jaqui, Matthias, *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*, Tübingen / Basel: Francke 2002, S. 11.

³⁹⁹ Schmeling, Manfred, „Multiple Fremdheit: Medea auf der Bühne des 20. und 21. Jahrhunderts“, In: *Feminisierung der Kultur? Féminisation de la civilisation? Krisen der Männlichkeit und weibliche Avantgarden. Crises de la masculinité et avant-gardes féminines*, Hrsg. Annette Runte / Eva Werth, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 243-260; (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Band 33, Hrsg. Manfred Schmeling), hier S. 243.

⁴⁰⁰ Schmeling, „Multiple Fremdheit“, 2007, S. 245.

Blickwinkel, aus dem Diskurs des Anderen heraus überhaupt erst Existenz und Gestalt gewinnen“, ⁴⁰¹ was sich mit dem bereits weiter oben angeführten Zitat vereinen lässt: „Medea ist nicht ohne Jason denkbar“ ⁴⁰². Diesen Anschauungen schließe ich mich an, da besonders in dieser Inszenierung die Beziehung von Medea und Jason im Mittelpunkt steht und sich das Handlungsge-
schehen über diesen Konflikt entwickelt und nachvollziehbar gemacht wird. Aus dieser Perspektive wurde auch ganz bewusst die Besetzung gewählt: „Mit Franziska Hackl und Moritz Vierboom wurden absichtlich zwei junge Schauspieler gewählt, mit denen das Geschehen in der Jetztzeit verortet wurde. Das rückt auch die Figuren näher an uns heran und erleichtert eine Identifikation.“ ⁴⁰³

Die oben von Jirsikowski-Winter in Anlehnung an Stephan als „positive und negative Identifikationsfigur“ ⁴⁰⁴ beschriebene Figur der Medea lässt sich in den vorangehenden Kapiteln zur Inszenierungsanalyse eindeutig wiederfinden, aber auch anhand der folgenden analytischen Überlegungen herausarbeiten. „Wir haben sicherlich nach einer Glaubwürdigkeit dieser Figur gesucht. Nach einer klugen, lustigen, in einer gewissen Weise liebenswerten und gleichzeitig sehr zynischen, kalten Medea.“ ⁴⁰⁵ beschreibt Hauß die Findung der Medea dieser Inszenierung. Dass Medea facetten- und wandlungsreich ist, zeigen die vielen Stationen ihrer Geschichte und ihr jeweiliges Fertigwerden mit den auftretenden Schwierigkeiten. Dennoch bleibt sie in ihren Grundwerten unerschütterlich: „Jason kann man eine Art Bequemlichkeit vorwerfen, nicht die ganze Zeit auf der Höhe zu sein. Medea lässt ein gegenseitiges Belügen oder Vormachen absolut nicht zu und das nimmt Jason sicherlich bequemer [...]“. ⁴⁰⁶

Medeas stete Hilfsbereitschaft Jason gegenüber kann im Licht zweier innerer Bestrebungen gedeutet werden. Zum einen unterstützt sie Jason aus Liebe: „Für dich löscht ich sogar die Sonne aus.“ ⁴⁰⁷ Zum anderen verschafft sie sich hier den größtmöglichen Eigennutzen, da sie von Jasons Ansehen zu profitieren gedenkt. Mit de Beauvoirs Worten erwartet sie eine „Erhöhung ihres Ichs“, indem sie sich „[...] ganz ihrem Idol hingibt [und hofft], dieses werde sie sowohl in den Besitz ihrer selbst als auch in den des durch ihn verkörperten Universums bringen.“ ⁴⁰⁸ Jessica Benjamin konstatiert in diesem Zusammenhang das Hauptmotiv einer „idealisierten Liebe“, die vom Glauben dominiert wird, der Mann könne der Frau eine Welt vermitteln, „die ihr sonst verschlossen bliebe“. ⁴⁰⁹ Dass die unter

⁴⁰¹ Schmeling, „Multiple Fremdheit“, 2007, S. 246.

⁴⁰² Brauner, „Frauenbilder im Mythos“, 1989, S. 52.

⁴⁰³ Hauß, im Interview mit Magdalena Madl am 24.5.2014, Anhang S. 101.

⁴⁰⁴ Jirsikowski-Winter, „Medea bin ich nun“, 2013, S. 13.

Vgl. Stephan, *Medea*, 2006.

⁴⁰⁵ Hauß, im Interview mit Magdalena Madl am 24.5.2014, Anhang S. 102.

⁴⁰⁶ Hauß, im Interview mit Magdalena Madl am 24.5.2014, Anhang S. 102.

⁴⁰⁷ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 27.

⁴⁰⁸ Beauvoir, Simone de, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, aus dem Französischen übersetzt von Uli Aumüller und Grete Osterwald, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992; (Orig. *Le Deuxième Sexe*, 1949), S. 804.

⁴⁰⁹ Benjamin, Jessica, *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*, übersetzt von Nils Thomas Lindquist und Diana Müller, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1990; (Orig. *The Bonds of*

anderem diesen Wunsch entspringende Liebe zu Jason nicht Seelenfrieden bringend ist, erkennt Medea sehr wohl, sagt sich jedoch von Verantwortung frei: „Es ist die Schuld/ der schlimmen Götter, die in meiner Brust/ die Lust nach Jason wie ein Krebsgeschwür/ entflammen lassen.“⁴¹⁰ So verhilft sie Jason nicht nur zum Vlies, sie ist auch bereit, ihren Bruder Apsyrtos zu töten – ein weiteres Resultat einer Notlage, nämlich der Verfolgung durch Aietes.

Ebenso ist der Entschluss zur Heirat ein rein pragmatischer, aus Bedrängnis hervorgerufener. Nur mittels ehelicher Bindung an Jason gelingt es, Medea vom väterlichen Anspruch zu lösen und Aietes' Verfolgung zu stoppen.

In Hinblick auf die griechischen Textvorlagen sei hier reflektiert, dass die Ehe für griechische Frauen „der Mittelpunkt ihrer Existenz und einzig mögliche Erfüllung eines bürgerlichen Daseins“ war.⁴¹¹ Ein griechisches Publikum mag also diese Ehe mit anderen Augen gesehen haben als Medea. Roger Just veranschaulicht dies:

But Jason and Medea are working with different conceptions of family. For Medea it is the domain of intimate relationships, to be valued in themselves, an enclosed and self-sufficient world. For Jason it is part of the structure of larger society, the means by which he must find his place in the public world. For Medea, marriage means her exclusive attachment to a man; for Jason, marriage means his manifold attachment to society.⁴¹²

Auch im Finale macht Medea ihre Autonomie deutlich und sofort klar, dass ihre Entscheidung, die Kinder am Leben gelassen zu haben, nicht aufgrund mütterlicher Gefühle oder emotionaler Hemmungen abzuschwächen und zu degradieren ist.⁴¹³ Ihre Selbstständigkeit steht außer Zweifel, ihre Handlungen sind klar und sie ist als rational denkendes Wesen anzuerkennen. Die Entscheidung, die Kinder nicht zu töten, ist eine aktive Handlung und resultiert aus ihrer Konfrontation mit ihren eigenen Gefühlen. Die „Akzeptanz der eigenen zerstörerischen Gefühle bewirkt schließlich die Kraft zur aktiven Wandlung, zur Ablösung vom vermeintlichen wehrlosen Opferverhalten“.⁴¹⁴ Marion Schirling beschreibt hier eine Medea, die sich von ihren Idealvorstellungen einer „aufopfernden, für alle sorgenden Mutter und Ehefrau“⁴¹⁵ lösen muss und dies auch die Abwendung von ihrem Mann und ihren Kindern bedeutet.

Pathologisch betrachtet trifft auf Medea die relativ neu erst beschriebene „posttraumatische Verbit-

Love. Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination, New York: Pantheon 1988), S. 115.

⁴¹⁰ Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 36. Lanoye übernimmt von Apollonios und Euripides Erwähnungen und Beschreibungen von mystischen Ritualen, Opferungen und Zeremonien, lässt aber jegliche explizite Anrufung einer Gottheit aus.

⁴¹¹ Reinsberg, Carola, *Ehe, Hetären und Knabenliebe im antiken Griechenland*, München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung ²1993; (Orig. 1989), S. 9.

Andreas Brunner merkt hierzu zu recht an, dass dieses Konzept weder auf Medea noch auf Jason zutrifft, da weder sie noch er Bürger der Stadt Korinth waren. Vgl. Brunner, „Medea – Bilder“, 1994, S. 220.

⁴¹² Just, Roger, *Women in athenian law and life*, London/ New York: Routledge 1989, S. 272.

⁴¹³ Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 70.

⁴¹⁴ Schirling, Marion, „Medea – Mord oder Macht?“, In: *Starke Frauen – zänkische Weiber? Frauen und Aggression*, Hrsg. Elisabeth Camenzind / Kathrin Knüsel, Zürich: Kreuz Verlag ²1992, S. 81-97, hier S. 91.

⁴¹⁵ Schirling, „Medea – Mord oder Macht?“, ²1992, S. 94.

terungsstörung“ zu. Es handelt sich hierbei um eine spezifische Form der Anpassungsstörung, deren Auslöser ein „außergewöhnliches, wenn auch lebensübliches negatives Lebensereignis [...], das einschneidende negative Konsequenzen für den Betroffenen hat und regelhaft mit einer persönlichen Kränkung und einer Verletzung zentraler Lebenswerte bzw. sog. Kognitiver Grundannahmen einhergeht“,⁴¹⁶ ist.

Auch Heidi Kastner beschreibt diese Störung:

Für die Ausbildung einer posttraumatischen Verbitterungsstörung genügt schon eine lebensübliche Belastung, ein banaler Konflikt, ein Ehestreit, ein schicksalhafter Verlust. Ausschlaggebend bzw. „traumatisierend“ ist hier nur, dass das Ereignis als ungerecht, erniedrigend oder kränkend empfunden wird und dass es wesentliche Grundannahmen des Betroffenen erschüttert. Diese Grundannahmen oder „basic beliefs“ sind Wertorientierungen, deren Grundlage meist in der Erziehung gelegt wird und die während des ganzen Lebens weitgehend stabil bleiben, ja sogar an folgende Generationen weitergegeben werden können.⁴¹⁷

Kastner wurde dieser Inszenierung als psychologische Beraterin und Interpretatorin zugezogen. Aufgrund ihrer Analyse von Lanoyes Text wurde das Ende insofern verändert, als dass die Kinder nicht wie im Text per Regieanweisung vorgeschrieben mit einer Waffe getötet werden,⁴¹⁸ sondern wie oben geschildert ertränkt und erdrückt beziehungsweise erstickt werden.⁴¹⁹

[Kastner] meinte, da es hier ganz stark um gekränkten Narzissmus, eine Vergeltungstat und Entladung geht, ist es in der Regel so, dass die Tat eine haptische Komponente haben muss, um überhaupt diese Entladung zu ermöglichen. Hierbei wird auch oft über's Ziel hinaus geschossen. Andererseits glaubte Adelheid Kastner Lanoyes Version nicht, dass Medea ein Kind umbringt und dann zu Jason sagt, er müsse einmal dem zweiten Sohn erklären, was passiert ist. Um das Kind im ersten Schritt überhaupt umzubringen, muss es zum reinen Objekt gemacht werden. Wenn aber Medea Jason damit strafen will, dass es schwierig sein wird, dem zweiten Kind die Vorkommnisse einmal erklären zu müssen, subjektiviert sie ihre Kinder wieder, macht sie wieder zu Menschen. Wir wollten jetzt nicht Lanoye eines Falschliegens überführen, aber wir nahmen uns die Freiheit, dieses Ende als Traum zu erzählen.⁴²⁰

Hier macht sich wieder Hauß' Bemühen einer naturalistisch-realistischen Umsetzung bemerkbar. Medea wird als Person sehr ernst genommen, sie wird weder verzerrt noch karikiert dargestellt. In ihr soll und kann frau sich wiederfinden. Kastner merkt an anderer Stelle an, dass Medea jedoch genau genommen nicht als „typische Kindsmörderin“ gilt, da ihre Kinder „keine Säuglinge mehr

⁴¹⁶ Linden, Michael / Barbara Schippan / Kai Baumann u.a., „Die posttraumatische Verbitterungsstörung (PETD)“, In: *Der Nervenarzt* Volume 75, Issue 1, <http://link.springer.com/article/10.1007/s00115-003-1632-0> 2004, 12.11.2014, S. 51-57, hier S. 52.

Vgl. Linden, Michael, „Eine pathologische Verarbeitung von Kränkungen - Die Posttraumatische Verbitterungsstörung“, In: *psychoneuro* 31(1), <https://www.thieme-connect.de/products/ejournals/html/10.1055/s-2005-863096> 2005, 12.11.2014, S. 21-24; Linden, Michael, „Posttraumatic embitterment disorder, PTED“, In: *Embitterment. Societal, psychological, and clinical perspectives*, Hrsg. Michael Linden / Andreas Maercker, Wien: Springer 2011, S. 255-273.

⁴¹⁷ Kastner, Heidi, *Wut. Plädoyer für ein verpöntes Gefühl*, Wien: Kremayr & Scheriau 2014, S. 110.

⁴¹⁸ In kursiver Schrift weist Lanoye an: *Aus dem Haus erklingt ein Schuss, gefolgt vom Weinen eines Kindes; lange Pause. Und kurz darauf: Man hört einen Schuss; das Weinen hört auf, Medea zuckt mit den Schultern, Pause; wieder ein Schuss; Medea zuckt zusammen, sehr lange Pause.* Laut diesen Anweisungen würde es bedeuten, dass Medea einmal, Jason sogar zweimal auf ein Kind oder sogar je ein Kind schießt. Vgl. Lanoye, *Mamma Medea*, 2007, S. 72.

⁴¹⁹ Vgl. Kapitel 4.3.5.1 Medea und 4.3.5.2 Jason, S. 67-71.

⁴²⁰ Hauß, im Interview mit Magdalena Madl am 24.5.2014, Anhang S. 103.

[sind] und ihr Motiv [...] eindeutig in einer unüberwindbaren Kränkung zu finden [ist], die sie durch die Abwendung von Jason und seinen Verrat an ihr (für den sie selbst Verrat an ihrem Volk begangen hat) erleidet.“⁴²¹ Doch umso besser passen Entstehungs- und Symptombeschreibungen der „posttraumatischen Verbitterungsstörung“ auf Medea: „Verbitterung ist eine äußerst zerstörerische Emotion, die in ihrem Umfeld nichts als verbrannte Erde zurücklässt und sich dabei gleichermaßen nach innen wie nach außen richtet.“⁴²²

Was aber in dieser Inszenierung besonders verdeutlicht wird, ist, dass es keine klare Täter-Opfer-Zuschreibung zwischen Jason und Medea gibt. Folgt man Aristoteles' Definition der Emotion 'Zorn', der hierunter eine unzulässige Kränkung versteht, die nach Vergeltung trachtet, so lässt sich diese in beiden Figuren wiederfinden.⁴²³ Wie jedoch weiter oben analysiert wurde, entlädt sich dieser Vergeltungsdrang nicht direkt, sondern findet seine Entladung über Umwege, indem er die Kinder trifft. Medea wurde diesbezüglich sogar ein psychopathologisches Krankheitsbild zugeordnet, der „Medea-Komplex“, worunter „die Hassgefühle und die Todeswünsche der Mutter gegenüber ihren eigenen Kindern“ verstanden wurde.⁴²⁴

⁴²¹ Kastner, Heidi, *Schuldhaft. Töter und ihre Innenwelt*, Wien: Kremayr & Scheriau 2012, S. 134.

⁴²² Kastner, *Wut*, 2014, S. 112.

⁴²³ Vgl. Aristoteles, *Rhetorik*, Hrsg. und übersetzt von Gernot Krapinger, Stuttgart: Philipp Reclam 2012, 1378a 31-35 und 1378b 1-3, S. 77f.

⁴²⁴ Hidalgo, *Die Medea des Euripides*, 2002, S. 32.

Andreas Marneros erklärt, „als 'Medea-Syndrom' bezeichnen wir die Tötung der eigenen Kinder aus Rache und Eifersucht“ und führt diese Bezeichnung auf Fritz Wittels aus dem Jahr 1944 zurück, weiter definiert durch den Psychiater Edward S. Stern 1948. Vgl. Marneros, Andreas, *Schlaf gut, mein Schatz, Eltern, die ihre Kinder töten*, Bern: Scherz 2003, S. 16f., Zitat S. 201.

Lütkehaus führt Wittels ursprüngliche Gedanken weiter aus und erläutert: „Der Medea-Komplex manifestiert sich für Wittels also, näher besehen, gleich doppelt: In dem unbewußten Haß der Mutter gegen ihre heranreifende Tochter als potentielle Rivalin, die das Schwinden ihrer eigenen Anziehungskraft verkörpert. Damit ist vermutlich – Wittels führt das nicht aus – die Konkurrenzbeziehung Medeas zu der jungen und schönen Kreousa als Tochterrepräsentanz gemeint. Im mythischen Modell selber ist die Mutter-Tochter-Beziehung indes weit mehr in der Beziehung Medeas als Tochter zu ihrer dunklen und grausamen Mutter Hekate präsent. Die zweite Deutung, die Wittels dem Medea-Komplex abgewinnt, deckt sich eher mit dem manifesten Mythos. Auch hier die Tragödie der vergehenden Schönheit, aber nun dergestalt, daß Jason, Medeas Mann, seine Liebe von Medea auf ihre gemeinsamen Kinder überträgt und sie ihn aus Rache dafür der Kinder beraubt. Hier sind die Kinder, die beiden Söhne, nicht eine attraktive Tochter, das konkurrierende Liebesobjekt. [...] Fritz Wittels' Vermutung ist längst überholt, wenn sie je triftig war.“ Lütkehaus, „Der Medea-Komplex“, 2009, S. 126-128.

Anton Schaule hat in seinen Forschungen 35 Tötungshandlungen von Müttern an ihren Kindern untersucht im Hinblick auf diesen Medea-Komplex, wobei jedoch nur ein Fall annähernd passend befunden wurde. Vgl. Schaule, Anton, „Tötungshandlungen von Müttern an ihren eigenen Kindern unter besonderer Berücksichtigung des Medea-Komplexes“, Diss. Ludwig Maximilians-Universität zu München, Nervenlinik der Universität München 1982.

Marianne Leuzinger-Bohleber hat in ihren Studien ebenfalls Frauen in Hinblick auf diesen „Komplex“ untersucht und die Bezeichnung „Medea-Phantasie“ eingeführt: „In the six psychoanalyses and four long-term therapies, we finally discovered that a central unconscious fantasy, hitherto unrecognized, had determined all these women's experience of their femininity; with the myth in mind, I called it the 'Medea fantasy'. Pivotal to this fantasy was the unconscious conviction that sexual passion carried the risk of existential dependence on their love partner and of eventual deception and abandonment by him. These women were unconsciously convinced that they would not be able to endure such an abandonment and would react to it with lethally destructive impulses constituting an existential danger to the self and the love object—as well as, in particular, to the products of the relationship with him: their children.“ Leuzinger-Bohleber, Marianne, „The 'Medea Fantasy': An Unconscious Determinant of Psychogenic Sterility“, In: *The International Journal of Psychoanalysis*, Nr. 82, 2001, Übersetzung von Philip Slotkin, PEP Web, <http://www.pep-web.org/document.php?id=ijp.082.0323a>, 9.5.2014, S. 323-345, hier S. 324.

An diesem Motiv zur Tötung der eigenen Kinder haben sich WissenschaftlerInnen und InterpretatorInnen schon die Zähne ausgebissen.⁴²⁵ Otten kristallisiert zwei konträre Positionen heraus: einerseits das Motiv aus Not, andererseits das Motiv der Rache an Jason.⁴²⁶ Otten selbst statuiert den Sieg Medeas mit dem knappen Befund: „Sie erringt mit dem Kindermord einen ruhmvollen Sieg über die Korinther und vor allem über Jason, weil sie ersteren zuvorkommt und weil sie letzteren seiner Nachkommenschaft beraubt.“⁴²⁷ Streit in der Forschung evoziert aber nicht nur die Frage des Siegers dieses Beziehungskampfes, sondern auch die innere Befindlichkeit Medeas. „Euripides' Medea wird nicht von ihren Gefühlen überwältigt. Zusätzliche, irrationale und äußere Motive gibt es gerade nicht. Sie würden das eigentliche Motiv für den Kindermord entkräften“,⁴²⁸ spricht sich Ulrich Hübner für Euripides' Medea Zurechnungsfähigkeit aus und verlegt ihr Motiv rein auf die Rache an Jason.⁴²⁹ Auch Schlesier spricht Medea „autokratische“ und „unbeeinflusste“ Machtausübung zu und sieht den Mord an den Kindern rein als Rache am Mann an.⁴³⁰ Dieses Rachemotiv zersetzt Lanoye allmählich, mag es auch anfangs noch durchklingen. Lanoyes Medea übernimmt euripideische Überlegungen und Charakterzüge, doch der letztgültige Auslöser für den Mord an ihrem Sohn sind nicht kalkulatorische Abwägungen, sondern das erneute Aufwallen von Emotionen als Reaktion auf den Streit mit Jason. So kann auch hier übernommen werden: „Wer trägt die moralische Schuld am Kindermord? Bei Euripides bleibt die Schuldfrage unbeantwortet.“⁴³¹ Dieses moralische Fragezeichen lässt auch Lanoye in der Luft hängen, Hauß übernimmt es und lässt sein Publikum mit den swingenden Tönen des Schlussliedes mit der Bewertung und Beantwortung allein.

Siehe auch: Wiese, Annegret, *Mütter, die töten. Psychoanalytische Erkenntnis und forensische Wahrheit*, München: Wilhelm Fink Verlag 1996.

⁴²⁵ Da sich Tom Lanoye wie gezeigt wurde stark an Euripides anlehnt, sollen hier getrost Forschungsstimmen zu Euripides' Version zu Wort kommen.

⁴²⁶ Vgl. Otten, *Die Medea des Euripides*, 2005, S. 362.

⁴²⁷ Otten, *Die Medea des Euripides*, 2005, S. 365.

⁴²⁸ Hübner, Ulrich, „Zum fünften Epeisodion der 'Medea' des Euripides“, In: *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie*, 112. Band, Heft 4, 1984, Hrsg. Jochen Bleicken / Hartmut Erbse / Willy Schetter, DigiZeitschriften, http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PPN=PPN509862098_0112&DMDID=dmdlog62, 9.10.2014, S. 401-418, hier S. 416.

⁴²⁹ Vgl. Hübner, „Zum fünften Epeisodion der 'Medea' des Euripides“, S. 402.

⁴³⁰ Vgl. Schlesier, „Medeas Verwandlungen“, 1998, S. 7.

⁴³¹ Philipp, Renate, „Medea in nachantiker Zeit“, In: *Schwert in Frauenhand. Weibliche Bewaffnung*, Hrsg. Gabriele Frohnhaus / Barbara Grotkamp-Schepers / Renate Philipp, Essen: Klartext Verlag 1998, S. 41-46, hier S. 41.

6 Fazit

Der griechische Mythos „Medea“ ist Träger vielfacher Konflikte und bietet Verhandlungsfläche mehrerer Themengebiete und Schwerpunkte an. Zentrum sind jedoch immer Medea und Jason, keine übernatürlichen Wesen, sondern schlicht zwei Menschen.

Regisseur Philipp Hauß brachte in zeitloser Optik Lanoyes „Mamma Medea“ auf die Bühne, der textlichen Vorgabe einer Fokussierung auf die Charaktere, deren Entwicklung und Beziehungen zueinander folgend. Zusammen mit Bühnenbildner Martin Schepers und Kostümdesignerin Lane Schäfer wurde eine visuell dezente Inszenierung erdacht, die umso mehr die Figuren in den Vordergrund treten lässt. Hauß wählte zur Erleichterung einer Identifikation mit diesen Figuren bewusst zwei junge HauptdarstellerInnen und arbeitete vor allem deren Wesens- und Charakterzüge deutlich heraus, ohne jedoch in ein allzu klares Opfer-Täter-Schema zu verfallen. „Mamma Medea“ verhandelt Fragen der Ethnizität oder des Rassismus nur am Rande, sie werden eindeutig nicht in den Mittelpunkt gestellt. Ebenso wenig werden Themen des Matriarchats oder des Patriarchats konkret behandelt. Lanoyes Umgestaltung des Finales, das nun beide Elternteile zu Kindsmördern werden lässt, erhält in Hauß' nüchterner Inszenierung eine schockierende und befremdliche Note. Zwar gibt Hauß an, diese Szene als Traum inszeniert zu haben, doch das Ausufern des zuvor noch herrschenden Beziehungstreits in jähe und unmittelbare Gewalt trägt in sich den doppelseitigen Kern des Fremdseins und dennoch Plausibelseins.

Hier wurde gezeigt, dass „Medea“ kein verstaubter, längst vergangener Mythos ist, sondern auch heute noch Anstöße zum Überdenken eigener Wertvorstellungen und Handlungsschemata bieten kann. Stephans Frage nach einer Legitimität von Gewalt findet in Lanoyes Version neues Gewicht, da hier die Kinder beider Elternteile als pures Mittel zum Zweck eines übermächtigen Behauptungsbedürfnisses dienen und somit absolut objektiviert werden. Medea wird weder alleinig schuld noch frei gesprochen, das Scheitern ihrer Beziehung mit Jason ist beiden zuzuschreiben, ebenso der katastrophale Ausgang.

7 Abstract – deutsch

Medea ist bekannt als Zauberin, Giftmischerin, Verräterin und seit Euripides Drama „Medea“ (431 v. Chr.) als Kindsmörderin. Sie ist aber auch Tochter, Schwester, Mutter, Geliebte und Frau und diente aufgrund dieser scheinbar unvereinbaren Züge als Vorlage verschiedenster Kunstrichtungen.

Diese Diplomarbeit untersucht die Inszenierung „Mamma Medea“ in der Regie von Regisseur Philipp Hauß am Landestheater Niederösterreich im Jahr 2013 nach dem gleichnamigen Text von Tom Lanoye in Hinblick auf Aktualität, Zeitlosigkeit und inwiefern Medea heute noch als Reflexionsfigur dienen kann.

Mit dieser Inszenierungsanalyse, die sich größtenteils auf Erika Fischer-Lichtes (1983) Methode der Segmentierung der Bühnendarstellung in bedeutungstragende Zeichen und Zeichensysteme stützt, wird ein für die Theaterwissenschaft essentieller Beitrag zur Dokumentierung von Aufführungen und ein Zeugnis dieser historischen Zeit geleistet.

Die kolchische Prinzessin Medea verliebt sich unsterblich in den kühnen Griechen Jason, der in ihr Land kommt, um das Goldene Vlies zurückzuverlangen. Mit ihrer Hilfe erlangt er dieses, woraufhin eine stürmische Beziehung ihren Anfang nimmt, die auf tragische Weise in Korinth in Griechenland ihr Ende findet. Hier tötet Medea nach Euripides ihre eigenen mit Jason gezeugten Kinder, um sich an ihrem untreu gewordenen Mann zu rächen.

Lanoye basiert sein Stück „Mamma Medea“ auf Apollonios von Rhodos' Epos „Die Fahrt der Argonauten“ (ca. 270 v. Chr.) und Euripides' „Medea“. Die scheinbar seit Euripides existierende Konstante von Medea als Kindsmörderin bricht Lanoye auf, er lässt je Medea und Jason einen ihrer gemeinsamen Söhne ermorden. Demnach wird in dieser Arbeit der Frage nachgegangen, inwiefern „Mamma Medea“ als Remythisierung, Entmythisierung oder gar Mythenkorrektur zu lesen ist. Hier wird der Schluss gezogen, dass „Mamma Medea“ eine Remythisierung ist, da Lanoye den Stoff Medea lediglich leicht adaptiert, um ihn für ein heutiges Publikum rezipierbar zu machen.

Es wird folglich das Phänomen Mythos zu fassen gesucht, um Lanoyes Textvorlage entsprechend behandeln zu können, ehe die inszenatorische Umsetzung anhand drei ausgewählter Szenen untersucht werden kann.

Regiekonzept, inszenatorische Fokus und die Frage, inwiefern Medea als Reflexions-, Projektions- und Identifikationsfigur dienen kann, werden analysiert und herausgearbeitet. Auch theaterwissenschaftliche Analysemethoden werden vorgestellt und diskutiert.

Keywords: Medea, Griechischer Mythos, Inszenierungsanalyse, Tom Lanoye, Philipp Hauß

8 Abstract – english

Medea is known as enchantress, preparer of poison, traitor, murderer and child murderer, but Medea is also daughter, sister, mother, beloved and spouse. Due to these contradictory divergences she has been subject of many different art forms.

For this master's thesis, „Mamma Medea“, written by Tom Lanoye, realised by director Philipp Hauß at the Landestheater Niederösterreich in 2013 has been the object of research.

This study will provide insight using Erika Fischer-Lichte's (1983) method of segmentation of stage processes in meaningful signs and semiotic systems to make a contribution to theatre studies with regard to Medea's actuality and timelessness.

Medea, Caucasian princess, falls desperately in love with Jason from Greece. He has come to Colchis to claim the Golden Fleece, which she provides for him. After a turbulent relationship between Medea and Jason they end up in Corinth, Greece, where he leaves her. According to Euripides' play „Medea“, Medea then murders her own children to take vengeance on Jason.

Lanoye rests his play „Mamma Medea“ on Apollonios of Rhodes' epos „Argonautica“ and Euripides' play „Medea“ and combines them. But he recedes from telling the story onesidedly by letting Medea and Jason each kill one of their sons in the end.

Accordingly, this thesis considers the question whether „Mamma Medea“ has to be accounted as re-mythologization, demythologization or correction of myth, drawing the conclusion that Lanoye merely adapts the myth „Medea“ to ensure a modern audience's perception. Lanoye alters the murder of the children, thus gives Jasons and Medeas relationship a new touch, however sticking to Apollonios' and Euripides' template which does neither offer a correction nor a revision of the myth „Medea“.

After analysing the textual sources, the stage realization is being examined based on three selected scenes.

Director's concept, directorial focus plus the question whether Medea is able to serve as reflecting, projecting and identificational figure are worked out. Furthermore analytical methods of theatre studies are being introduced and discussed.

Keywords: Medea, Greek myth, stage analysis, Tom Lanoye, Philipp Hauß

9 Literaturverzeichnis

9.1 Primärquellen

Apollonios von Rhodos, *Die Fahrt der Argonauten*, Griechisch/Deutsch, Hrsg., übersetzt und kommentiert von Paul Dräger, Stuttgart: Philipp Reclam 2010.

Aristoteles, *Poetik*, Hrsg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Philipp Reclam 2008.

Aristoteles, *Rhetorik*, Hrsg. und übersetzt von Gernot Krapinger, Stuttgart: Philipp Reclam 2012.

Euripides, *Medea. Tragödie*, Deutsch von J.J.C. Donner, Stuttgart: Philipp Reclam 2008.

Hesiod, *Theogonie. Werke und Tage*, Hrsg. und übersetzt von Albert von Schirnding, Düsseldorf / Zürich: Artemis & Winkler ²1997.

Lanoye, Tom, *Mamma Medea*, aus dem Niederländischen von Rainer Kersten, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2007.

Sophokles, *Antigone*, übersetzt von Wilhelm Kuchenmüller, Stuttgart: Philipp Reclam 2008.

Wolf, Christa, *Medea Stimmen*, München: Luchterhand Literaturverlag 1996.

9.2 Sekundärquellen

Assmann, Jan, „Frühe Formen politischer Mythomotorik. Fundierende, kontrapräsentische und revolutionäre Mythen“, In: *Revolution und Mythos*, Hrsg. Dietrich Harth / Jan Assmann, mit Beiträgen von Jan Assmann, Klaus von Beyme, Detlev Claussen u.a., Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992, S. 39-61.

Aumüller, Gerhard / Gabriele Aust / Andreas Doll u.a., *Anatomie*, Stuttgart: Thieme ²2010.

Bätzner, Nike / Matthias Dreyer / Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.), *medeamorphosen. Mythos und ästhetische Transformation*, München: Wilhelm Fink Verlag 2010.

Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag ⁵2014; (Orig. 1999).

Barthes, Roland, *Mythen des Alltags*, Deutsch von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996; (Orig. *Mythologies*, Paris 1957).

Beauvoir, Simone de, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, aus dem Französischen übersetzt von Uli Aumüller und Grete Osterwald, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992; (Orig. *Le Deuxième Sexe*, 1949).

Benjamin, Jessica, *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*, übersetzt von Nils Thomas Lindquist und Diana Müller, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1990; (Orig. *The Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York: Pantheon 1988).

Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996; (Orig. 1979).

Blumenberg, Hans, „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“, In: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Hrsg. Manfred Fuhrmann, München: Wilhelm Fink Verlag 1971, S. 11-66; (Poetik und Hermeneutik Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe IV).

Böschstein, Renate, „Medea – Der Roman der entflohenen Tochter“, In: *Fathers and mothers in literature*, Hrsg. Henk Hillenaar / Walter Schönau, Amsterdam – Atlanta: Rodopi 1994, S. 7-28; (Psychoanalysis and Culture 6).

Böschstein, Renate, „Medea und die Frage nach der Überzeitlichkeit der Mutterliebe“, In: *Psychoanalyse und die Geschichtlichkeit von Texten*, Hrsg. Johannes Cremerius / Gottfried Fischer / Ortrud Gutjahr u.a., Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 127-153; (Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Band 14).

Bovenschen, Silvia, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

Brauner, Christine, „Frauenbilder im Mythos, 1. Teil Lust und Angst“, Diss. Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1989.

Brincken, Jörg von / Andreas Enghart, *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, Hrsg. Gunter E. Grimm / Klaus-Michael Bogdal, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008; (Einführungen Germanistik).

Brisson, Luc, *Einführung in die Philosophie des Mythos. Antike, Mittelalter und Renaissance*, aus dem Französischen übersetzt von Achim Russer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996; (Die Philosophie. Einführung in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse ihrer Disziplin, Band 1, Hrsg. Luc Brisson / Christoph Jamme).

Brunner, Andreas, „Medea – Bilder. Von der Heilsgöttin der frühgriechischen Mythologie zur Kindsmörderin bei Euripides“, Dipl. Universität Wien, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät 1994.

Burkert, Walter, „Antiker Mythos – Begriff und Funktion“, In: *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Hrsg. Heinz Hofmann, mit Beiträgen von Walter Burkert, Heinz Hofmann, Lutz Käppel u.a., Tübingen: Attempto Verlag 1999, S. 11-26.

Burkert, Walter, „Griechische Mythologie und die Geistesgeschichte der Moderne“, In: *Entretiens sur l'antiquité classique. Les études classiques aux XIX^e et XX^e siècles: leur place dans l'histoire des idées*, Tome XXVI, Hrsg. Olivier Reverdin / Bernard Grange, Vandœuvres-Genève: Fondation Hardt 1980, S. 159-199.

Burkert, Walter, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart / Berlin / Köln u.a.: Verlag W. Kohlhammer 1977; (Die Religionen der Menschheit, Band 15, Hrsg. Christel Matthias Schröder).

Burkert, Walter, „Literarische Texte und Funktionen Mythos: Zu Ištar und Atrahasis“, In: *Funktionen und Leistungen des Mythos. Drei altorientalische Beispiele*, Hrsg. Jan Assmann / Walter Burkert / Fritz Stolz, Freiburg Schweiz: Universitätsverlag / Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1982, S. 63-82; (Orbis biblicus et orientalis, Nr. 48, Hrsg. Othmar Keel, unter Mitarbeit von Bernard Trémeö und Erich Zenger).

Burkert, Walter, „Medea: Arbeit am Mythos von Eumelos bis Karkinos“, In: *Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten*, Hrsg. Bernhard Zimmermann, Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach 2009, S. 153-166; (Rombach Wissenschaften, Reihe Paradeigmata, Band 6, Hrsg. Bernhard Zimmermann in Zusammenarbeit mit Karlheinz Stierle und Bernd Seidensticker).

Burkert, Walter, „Mythisches Denken. Versuch einer Definition an Hand des griechischen Befundes“, In: *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, Hrsg. Hans Poser, Berlin / New York: de Gruyter 1979, S. 16-39.

Burkert, Walter, *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1990; (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Band 22).

Cassirer, Ernst, *Der Mythos des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens*, Zürich / München: Artemis Verlag 1978; (Orig. 1949).

Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen, Zweiter Teil, Das mythische Denken*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1953.

Dick, Marcus, *Welt, Struktur, Denken. Philosophische Untersuchungen zu Claude Lévi-Strauss*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2009,

Dörrie, Heinrich, „Sinn und Funktion des Mythos in der griechischen und der römischen Dichtung“, Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Vorträge G 230, 230. Sitzung am 19. April 1978 in Düsseldorf, Opladen: Westdeutscher Verlag 1978.

Eliade, Mircea, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1984; (Orig. *Le sacré et le profane*, 1957).

Fischer-Lichte, Erika, „Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung“, In: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Hrsg. Renate Möhrmann, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1990, S. 233-259.

Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983.

Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3. Die Aufführung als Text*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983.

Flashar, Hellmut, „Familie, Mythos, Drama am Beispiel des Oedipus“, In: *Colloquium Helveticum. Cahiers suisses de littérature générale et comparée*, Heft 19, Bern / Berlin / Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1994, S. 51-75.

Flashar, Hellmut, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne, Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage, München: Verlag C.H. Beck oHG 2009.

Fontenrose, Joseph, „The Ritual Theory of Myth“, In: *Folklore Studies: 18*, Berkeley / Los Angeles: University of California Press 1966.

Fritz, Kurt von, *Antike und moderne Tragödie. Neun Abhandlungen*, Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1962.

Froesch, Vitus, „Bacharach, Burt“, In: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*, Hrsg. Manuel Gervinik / Matthias Bückle, Regensburg: Laaber 2012, S. 59f.

Fuhrmann, Manfred, „Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts“, In: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Hrsg. Manfred Fuhrmann, München: Wilhelm Fink Verlag 1971, S. 121-143; (Poetik und Hermeneutik Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe IV).

Gascard, Johannes R., *Medea-Morphosen. Eine mytho-psychohistorische Untersuchung zur Rolle des Mann-Weiblichen im Kulturprozeß*, Berlin: Duncker & Humblot 1993; (Sozialwissenschaftliche Schriften, Heft 24; Orig. Habil. Freie Universität Berlin 1993).

Gehlen, Arnold, *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, Bonn: Athenäum-Verlag 1956.

Girard, René, *Das Heilige und die Gewalt*, übersetzt von Elisabeth Meinberger-Ruh, Düsseldorf / Zürich: Patmos Verlag 2006; (Orig. *La Violence et le sacré*, Grasset & Fasquelle 1972).

Glaser, Horst Albert, *Medea. Frauenehre – Kindsmord – Emanzipation*, Frankfurt am Main / Berlin u.a.: Peter Lang 2001.

Grant, Michael / John Hazel, *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag ¹⁴1999; (Orig. 1980).

Grimminger, Rolf, *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst. Für eine neue Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

Gulian, C.I., *Mythos und Kultur. Zur Entwicklungsgeschichte des Denkens*, Übertragung aus dem Rumänischen von Friedrich Kollmann, Wien / Frankfurt / Berlin: Europa Verlag 1971.

Harrauer, Christine / Herbert Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*, 9. vollständig neu bearbeitete Auflage, Purkersdorf: Verlag Brüder Hollinek ⁹2006.

Harth, Dietrich, „Revolution und Mythos. Sieben Thesen zur Genesis und Geltung zweier Grundbegriffe historischen Denkens“, In: *Revolution und Mythos*, Hrsg. Dietrich Harth / Jan Assmann, mit Beiträgen von Jan Assmann, Klaus von Beyme, Detlev Claussen u.a., Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992, S. 9-35.

Heede, R., „Abduktion“, In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 1: A-C, Hrsg. Joachim Ritter, völlig neu bearbeitete Ausgabe des 'Wörterbuchs der Philosophischen Begriffe' von Rudolf Eisler, Basel / Stuttgart: Schwabe & Co 1971, S. 3-4.

Hertlein, Nora, „Angst vor dem Abstieg. Thomas Ostermeier inszeniert Ibsen: Aufführungsanalyse von *Nora* und *Hedda Gabler*“, Dipl. Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 2006.

Hidalgo, Roxana, *Die Medea des Euripides. Zur Psychoanalyse weiblicher Aggression und Autonomie*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2002.

Hiß, Guido, *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1993; (Orig. Habil. Freie Universität Berlin 1991).

Hiß, Guido, „Zur Aufführungsanalyse“, In: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Hrsg. Renate Möhrmann, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1990, S. 65-80.

Hochgeschurz, Marianne (Hrsg.), *Christa Wolfs Medea – Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin: Janus-Press 1998.

Hofmann, J.B., *Etymologisches Wörterbuch des Griechischen*, München: Verlag von R. Oldenbourg 1949.

Horkheimer, Max / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag ¹⁶2006; (Orig. New York 1944).

Hubig, Christoph, „Dialektik der Aufklärung und neue Mythen. Eine Alternative zur These von Adorno und Horkheimer“, In: *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, Hrsg. Hans Poser, Berlin / New York: de Gruyter 1979, S. 218-240.

Illouz, Eva, *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*, übersetzt von Michael Adrian, Berlin: Suhrkamp 2011; (Orig. *Why love hurts*).

Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag ³1965; (Orig. 1931).

Jamme, Christoph, „Gott an hat ein Gewand“. *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Jamme, Christoph, *Einführung in die Philosophie des Mythos. Neuzeit und Gegenwart*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991; (Die Philosophie. Einführung in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse ihrer Disziplin, Band 2, Hrsg. Luc Brisson / Christoph Jamme).

Jirsikowski-Winter, Karoline, „'Medea bin ich nun': Aktualität, Bedeutung und Darstellung der mythologischen Figur Medea in Kunst und Kultur an der Schwelle zum 21. Jahrhundert“, Diss.

Universität Wien, Fakultät der Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2013.

Jung, Carl Gustav, *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Otten: Walter 1976; (Gesammelte Werke, Band 9, Halbband 1, Hrsg. Lilly Jung-Merker / Elisabeth Rüf).

Just, Roger, *Women in athenian law and life*, London/ New York: Routledge 1989.

Kämmerer, Annette / Margret Schuchard / Agnes Speck (Hrsg.), *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, Heidelberg: Mattes Verlag 1998; (Heidelberger Frauenstudien 5).

Kamp, Werner / Manfred Rüssel, *Vom Umgang mit Film*, Berlin: Volk und Wissen Verlag 1998.

Kastner, Heidi, *Schuldhaft. Töter und ihre Innenwelt*, Wien: Kremayr & Scheriau 2012.

Kastner, Heidi, *Wut. Plädoyer für ein verpöntes Gefühl*, Wien: Kremayr & Scheriau 2014.

Kenkel, Konrad, *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh*, Bonn: Bouvier Verlag 1979; (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, Band 63, Hrsg. Armin Arnold / Alous M. Haas).

Kerényi, Karl, *Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeschichten*, Zürich: Rhein-Verlag 1951.

Kerényi, Karl, *Die Mythologie der Griechen. Die Heroen-Geschichten*, Hrsg. Magda Kerényi, Stuttgart: Klett-Cotta 1997; (Orig. Zürich: Rhein-Verlag 1958).

Kerényi, Karl, „Vorwort“, In: *Medea*, Hrsg. Schondorff, Joachim, München / Wien: Alten Langen / Georg Müller 1963, S. 9-29.

Kerényi, Karl, „Was ist Mythologie?“, In: *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos*, Hrsg. Karl Kerényi, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³1982, S. 212-233; (Wege der Forschung, Band XX).

Kerényi, Karl, „Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos 1964“, In: *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos*, Hrsg. Karl Kerényi, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³1982, S. 234-252; (Wege der Forschung, Band XX).

Kleindiek, Jürgen W., „Zur Methodik der Aufführungsanalyse. Dargestellt an einer Aufführung von Becketts 'Endspiel' am Residenztheater München“, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, Philosophische Fakultät 1971.

Kobbe, Peter, *Mythos und Modernität. Eine poetologische und methodenkritische Studie zum Werk Hans Henny Jahnns*, Stuttgart / Berlin / Köln / u.a.: Verlag W. Kohlhammer 1973; (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, Band 32, Hrsg. Hans Fromm / Hugo Kuhn / Walter Müller-Seidel u.a.).

Kolakowski, Leszek, *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, aus dem Polnischen von Peter Lachmann, München: R. Piper & Co. Verlag ³1984; (Orig. *Obecność mitu*, 1972).

Kytzler, Bernhard, *Mythologische Frauen der Antike. Von Acca Larentia bis Zeuxippe*, Düsseldorf / Zürich: Artemis & Winkler Verlag 1999.

Landestheater Niederösterreich (Hrsg.), Programmheft zur Österreichischen Erstaufführung von *Mamma Medea*, Premiere am 16.3.2013, Zusammenstellung und Redaktion von Matthias Asboth / Bettina Hering.

Lanoye, Tom / Luk Perceval, *Schlachten! nach den Rosenkriegen von William Shakespeare. Programmbuch*, Hrsg. Deutsches Schauspielhaus in Hamburg / Salzburger Festspiele, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

Latacz, Joachim, *Einführung in die griechische Tragödie*, 2. durchgesehene und aktualisierte Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003.

Lesky, Albin, *Die Griechische Tragödie*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag ⁵1984.

Lesky, Albin, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ²1964; (Orig. 1956).

Lesky, Albin, „Medeia“, In: *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Band XV, Sonderabdruck, Hrsg. Pauly / Wissowa, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1930, S. 29-64.

Lévi-Strauss, Claude, *Mythologica IV. Der nackte Mensch*, aus dem Französischen von Eva Mol-denbauer, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976; (Orig. *Mythologiques IV. L'homme nu*, Paris 1971).

Lévi-Strauss, Claude, *Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss*, Hrsg. Adelbert Reif, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996; (Orig. 1980).

Lévi-Strauss, Claude, *Strukturelle Anthropologie I*, aus dem Französischen von Hans Naumann, Frankfurt am Main: 1967; (Orig. *Anthropologie Structurale*, Paris 1958).

Linden, Michael, „Posttraumatic embitterment disorder, PTED“, In: *Embitterment. Societal, psychological, and clinical perspectives*, Hrsg. Michael Linden / Andreas Maercker, Wien: Springer 2011, S. 255-273.

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

Lütkehaus, Ludger, „Der Medea-Komplex. Mutterliebe und Kindermord“, In: *Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten*, Hrsg. Bernhard Zimmermann, Freiburg i. Br. / Berlin / Wien: Rombach 2009, S. 121-133; (Rombach Wissenschaften, Reihe Paradeigmata, Band 6, Hrsg. Bernhard Zimmermann in Zusammenarbeit mit Karlheinz Stierle und Bernd Seidensticker).

Mader, Elke, *Anthropologie der Mythen*, Wien: Facultas Verlags- und Buchhandlung AG 2008.

Marneros, Andreas, *Schlaf gut, mein Schatz, Eltern, die ihre Kinder töten*, Bern: Scherz 2003.

Maurer, Gerlinde, *Medeas Erbe. Kindsmord und Mutterideal*, Mit einem Vorwort von Gerburg Treusch-Dieter, Wien: Milena Verlag 2002; (Feministische Theorie, Band 43).

Möhrmann, Renate, „Theaterwissenschaft – was ist das?“, In: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Hrsg. Renate Möhrmann, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1990, S. 7-20.

Negt, Oskar / Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn. Geschichtliche Organisation der Arbeitsvermögen. Deutschlang als Produktionsöffentlichkeit. Gewalt des Zusammenhangs*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1981.

Nestle, Wilhelm, *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag ²1966; (Orig. 1942).

Norwood, Robin, *Wenn Frauen zu sehr lieben. Die heimliche Sucht, gebraucht zu werden*, übersetzt von Sabine Hedinger, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988.

O.A., „Was gibt's Neues, Pussy?“, In: *Lexikon des Internationalen Films. Das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945. 21000 Kurzkritiken und Filmographien*, Band 9, Hrsg. Katholisches Institut für Medieninformation e. V. und der Katholischen Filmkommission für Deutschland, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987, S. 4198f.

Oelmüller, Willi, „Schwierigkeiten mit dem Schuldbegriff. Einige philosophische Überlegungen“, In: *Schuld und Verantwortung. Philosophische und juristische Beiträge zur Zurechenbarkeit menschlichen Handelns*, Hrsg. Hans Michael Baumgartner, Tübingen: Mohr 1983, S. 9-30.

Ortkemper, Hubert, *Medea in Athen. Die Uraufführung und ihre Zuschauer. Mit einer Neuübersetzung der „Medea“ des Euripides*, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel Verlag 2001.

Otten, Georg, *Die Medea des Euripides. Ein Kommentar zur deutschen Übersetzung*, Berlin: Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur 2005; (Klassische Philologie, Band 1).

Patočka, Jan, *Ketzerische Essays zur Philosophie der Geschichte und ergänzende Schriften*, Hrsg. Klaus Nellen / Jiří Němec, Stuttgart: Klett-Cotta 1988.

Paul, Arno, „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“, In: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Hrsg. Helmar Klier, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, S. 208-237; (Wege der Forschung, Band 548).

Pavis, Patrice, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1988; (Acta Romanica, Kieler Publikationen zur Romanischen Philologie, Band 6, Hrsg. Karl Alfred Blüher / Helmut Lüdtke).

Philipp, Renate, „Medea in nachantiker Zeit“, In: *Schwert in Frauenhand. Weibliche Bewaffnung*, Hrsg. Gabriele Frohnhaus / Barbara Grotkamp-Schepers / Renate Philipp, Essen: Klartext Verlag 1998, S. 41-46.

Poser, Hans, „Mythos und Vernunft. Zum Mythenverständnis der Aufklärung“, In: *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, Hrsg. Hans Poser, Berlin / New York: de Gruyter 1979, S. 130-153.

Preußner, Heinz-Peter, „'Medea fiam!' Rezeption, Korrektur und Widerlegung eines Mythos. Von Euripides über Apollonios Rhodios bis Tom Lanoye“, In: *Mythen der sexuellen Differenz. Übersetzungen. Überschreibungen. Übermalungen*, Hrsg. Ortrun Niethammer / Heinz-Peter Preußner / Françoise Rétif, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007, S. 199-214.

Radspieler, Hans, „Lang, Hans“, In: *Neue Deutsche Biographie*, Hrsg. Historische Kommission bei der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Band 13, Berlin: Duncker & Humblot 1982, S. 536f.

Ranke-Graves, Robert von, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutungen*, autorisierte deutsche Übersetzung von Hugo Seinfeld, mit Mitwirkungen von Boris v. Borresholm, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1920/1927; (Orig. USA 1955).

Reichert, Klaus, „Die Ratte frisst die Ratte“, In: Lanoye, Tom / Luk Perceval, *Schlachten! nach den Rosenkriegen von William Shakespeare. Programmbuch*, Hrsg. Deutsches Schauspielhaus in Hamburg / Salzburger Festspiele, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. XIX-XXXV.

Reinsberg, Carola, *Ehe, Hetären und Knabenliebe im antiken Griechenland*, München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1993; (Orig. 1989).

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

Schäuble, Anton, „Tötungshandlungen von Müttern an ihren eigenen Kindern unter besonderer Berücksichtigung des Medea-Komplexes“, Diss. Ludwig Maximilians-Universität zu München, Nervenklinik der Universität München 1982.

Schirring, Marion, „Medea – Mord oder Macht?“, In: *Starke Frauen – zänkische Weiber? Frauen und Aggression*, Hrsg. Elisabeth Camenzind / Kathrin Knüsel, Zürich: Kreuz Verlag 1992, S. 81-97.

Schlesier, Renate, „Medeas Verwandlungen“, In: *Medeas Wandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, Hrsg. Kämmerer, Annette / Margret Schuchard / Agnes Speck, Heidelberg: Mattes Verlag 1998, S. 1-11; (Heidelberger Frauenstudien 5).

Schmeling, Manfred, „Multiple Fremdheit: Medea auf der Bühne des 20. und 21. Jahrhunderts“, In: *Feminisierung der Kultur? Féminisation de la civilisation? Krisen der Männlichkeit und weibliche Avantgarden. Crises de la masculinité et avant-gardes féminines*, Hrsg. Annette Runte / Eva Werth, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 243-260; (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Band 33, Hrsg. Manfred Schmeling).

Schuscheng, Dorothe, *Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggerts*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1987; (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Band 1006; Orig. Diss. Universität Düsseldorf).

Seifert, Martina, „Medea in der Antike – Magierin, Ehefrau und Kindermörderin“, In: *Schwert in Frauenhand. Weibliche Bewaffnung*, Hrsg. Frohnhaus, Gabriele / Barbara Grotkamp-Schepers / Renate Philipp, Essen: Klartext Verlag 1998, S. 35-41.

Stephan Inge, „Im Zeichen des Blutes. Medea oder die Suche nach den Ursprüngen der Gewalt“, In: *Mythen des Blutes*, Hrsg. Christina von Braun / Christoph Wulf, Frankfurt / New York: Campus Verlag 2007, S. 111-125.

Stephan, Inge, *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau Verlag 2006.

Steskal, Christoph, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg: Roderer Verlag 2001; (Theorie und Forschung Band 739, Literaturwissenschaften Band 31; Orig. Diss. Universität München).

Stolz, Fritz, „Einführung“, In: *Funktionen und Leistungen des Mythos. Drei altorientalische Beispiele*, Hrsg. Jan Assmann / Walter Burkert / Fritz Stolz, Freiburg Schweiz: Universitätsverlag / Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1982, S. 7-11; (Orbis biblicus et orientalis, Nr. 48, Hrsg. Othmar Keel, unter Mitarbeit von Bernard Trémeö und Erich Zenger).

Tripp, Edward, *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, Übersetzung von Rainer Rauthe, Stuttgart: Reclam ⁵1991; (Orig. 1974).

Van Sterkenburg, *Van Dale. Handwoordenboek van Hedendaags Nederlands*, in Zusammenarbeit mit drs.M.E. Verbung, Utrecht / Antwerpen: van Dale lexicografie ²1996.

Veyne, Paul, *Glaubten die Griechen an ihre Mythen? Ein Versuch über die konstitutive Einbildungskraft*, aus dem Französischen von Markus May, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987; (Orig. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*).

Vischer, Ute Heidmann, „Die andere Art, *Medea* zu lesen. Wie Schriftstellerinnen des zwanzigsten Jahrhunderts Euripides für sich entdecken“, In: *Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Festschrift für Renate Böschstein zum 65. Geburtstag*. Hrsg. Verena Ehrich-Haefeli / Hans-Jürgen Schrader / Martin Stern, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 333-344.

Vöhler, Martin / Bernd Seidensticker / Wolfgang Emmerich, „Zum Begriff der Mythenkorrektur“, In: *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Hrsg. Marin Vöhler / Bernd Seidensticker, in Zusammenarbeit mit Wolfgang Emmerich, Berlin / New York: Walter de Gruyter 2005, S. 1-18; (spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literatur, Band 3, Hrsg. Angelika Corbineau-Hoffmann / Werner Frick).

Weber, Max, *Wissenschaft als Beruf*, München / Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot ²1921.

Wiese, Annegret, *Mütter, die töten. Psychoanalytische Erkenntnis und forensische Wahrheit*, München: Wilhelm Fink Verlag ²1996.

Wille, Franz, „Abduktive Erklärungsnetze. Überlegungen zu einer Semiotik des Theaters“, In: *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce*, Hrsg. Uwe Wirth, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 319-333.

Wille, Franz, *Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse*, Frankfurt am Main / Bern / New York u.a.: Peter Lang 1991; (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXX, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, Band 42; Orig. Diss. Freie Universität

Berlin, 1989).

Wirth, Uwe (Hrsg), *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles Sanders Peirce*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Zimmermann, Bernhard, *Europa und die griechische Tragödie. Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2000; (Europäische Geschichte, Hrsg. Wolfgang Benz).

Zimmermann, Bernhard, „Seiner Zeit voraus – Euripides *Medea*“, In: *Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten*, Hrsg. Bernhard Zimmermann, Freiburg i.Br / Berlin / Wien: Rombach 2009, S. 103-119; (Rombach Wissenschaften, Reihe Paradeigmata, Band 6, Hrsg. Bernhard Zimmermann, in Zusammenarbeit mit Karlheinz Stierle und Bernd Seidensticker).

Zimmermann, Bernhard, „Zum Begriff Mythos in der griechischen Literatur“, In: *Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten*, Hrsg. Bernhard Zimmermann, Freiburg i.Br / Berlin / Wien: Rombach 2009, S. 11-16; (Rombach Wissenschaften, Reihe Paradeigmata, Band 6, Hrsg. Bernhard Zimmermann in Zusammenarbeit mit Karlheinz Stierle und Bernd Seidensticker).

Zimmermann, Christiane, *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1993; (Classica Monacensia. Münchner Studien zur Klassischen Philologie, Hrsg. Hellmut Flashar / Niklas Holzberg, Band 5).

Zimmermann, Elke, „Selbstfindung und Selbstzerstörung. Soziale und psychische Aspekte von Zweierbeziehungen“ Dissertation Universität Gießen, Fachbereich Gesellschaftswissenschaften 1980.

9.3 Onlinequellen

Bayer, Florian, „Brustwarzen beim Mann – wozu?“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1373512707333/Brustwarzen-beim-Mann---wozu> 24.7.2013, 29.7.2014.

Erbse, Hartmut, „Medeias Abschied von ihren Kindern (Zu Eur. Med. 1078-80)“, In: *Hermes*, Band 120, Heft 1, 1992, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/4476865>, 21.2.2013, S. 26-43.

Hübner, Ulrich, „Zum fünften Epeisodion der 'Medea' des Euripides“, In: *Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie*, 112. Band, Heft 4, 1984, Hrsg. Jochen Bleicken / Hartmut Erbse / Willy Schetter, DigiZeitschriften, http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PPN=PPN509862098_0112&DMDID=dmdlog62, 9.10.2014, S. 401-418.

Jarolin, Peter, „Jung, frech, sexy und brutal: Medea. Kritik. Lanoyes 'Mamma Medea' beeindruckt im Landestheater Niederösterreich“, *Kurier*, <http://kurier.at/kultur/buehne/jung-frech-sexy-und-brutal-mamma-medea/5.792.319> 17.3.2013, 20.10.2014.

Leuzinger-Bohleber, Marianne, „The 'Medea Fantasy': An Unconscious Determinant of Psychogenic Sterility“, In: *The International Journal of Psychoanalysis*, Nr. 82, 2001, Übersetzung von Phi-

lip Slotkin, PEP Web, <http://www.pep-web.org/document.php?id=ijp.082.0323a>, 9.5.2014, S. 323-345.

Linden, Michael, „Eine pathologische Verarbeitung von Kränkungen - Die Posttraumatische Verbitterungsstörung“, In: psychoneuro 31(1), <https://www.thieme-connect.de/products/ejournals/html/10.1055/s-2005-863096> 2005, 12.11.2014, S. 21-24.

Linden, Michael / Barbara Schippan / Kai Baumann u.a., „Die posttraumatische Verbitterungsstörung (PETD)“, In: Der Nervenarzt Volume 75, Issue 1, <http://link.springer.com/article/10.1007/s00115-003-1632-0> 2004, 12.11.2014, S. 51-57

Mayer, Norbert, „'Mamma Medea' wird im Rosenkrieg erst so richtig böse“, *Die Presse*, <http://die-presse.com/home/kultur/news/1376972/Mamma-Medea-wird-im-Rosenkrieg-so-richtig-boese> 17.3.2013, 29.7.2014.

Mehl, Andreas, „Mord im Theater: Euripides' zwei 'Medeen' und einige Folgerungen“, In: *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete*, Band 57, Heft 2, 2011, De Gruyter, <http://www.de-gruyter.com/view/j/apf.2011.57.issue-2/apf.2011.274/apf.2011.274.xml>, 24.3.2014, S. 274-288.

Neschke-Hentschke, Ada, „Griechischer Mythos und strukturelle Anthropologie. Kritische Bemerkungen zu Claude Lévi-Strauss' Methode der Mythendeutung“, In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 10. Band, Heft 2-3, DigiZeitschriften, http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PPN=PPN34520381X_0010&DMDID=dmdlog24 1978, 22.07.2014, S. 135-153.

O.A., <http://tfm.univie.ac.at/institut/institutsgeschichte/>, 29.9.2014.

O.A., <http://www.lanoye.be/tom/bio-d>, 3.8.2014.

O.A., „'Mamma Medea' als modernes Drama“, <http://noe.orf.at/news/stories/2575958/> 17.3.2013, 18.11.2014.

Shaw, Michael, „The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama“, In: *Classical Philosophy*, Vol. 70, No. 4, 1975, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/268229>, 9.5.2014, S. 255-266.

Technisches Museum Wien mit Österreichischer Mediathek, „Horst Winter. Ein Webprojekt der Österreichischen Mediathek, 2004 (Neufassung: 2014)“, <http://www.mediathek.at/virtuelles-museum/horst-winter/wiener-tanzorchester/> 2004/2014, 20.11.2014.

Wallner, Dorian, „Der ewig tödliche Beziehungskampf. Wien in Dublin oder Döbling: 'Mamma Medea' im Landestheater Niederösterreich“, *Der Standard*, <http://derstandard.at/1363239436423/Der-ewig-toedliche-Beziehungskampf> 18.3.2013, 20.10.2014.

9.4 Medienquellen

„Jetzt ist es still“, Stimmungswalzer, Musik: Hans Lang, Worte: Erich Meder, In: *Tanzschlager. Die zehn bekanntesten Schlager. Für Klavier, leicht oder Akkordeon*, Band 1, Bearbeitung von Leopold Kubanek, Wien: Weltmusik 1948, S. 8f.

Mamma Medea, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013.

What's New Pussycat?, Tom Jones, Vinyl LP Album, Parrot Records 1966.

9.5 Abbildungsverzeichnis

Alle Abbildungen sind dem Videomitschnitt der Generalprobe entnommen:

Mamma Medea, Regie: Philipp Hauß, Mitschnitt der GP, 2013.

- Abbildung 1: Erster Akt, Vorspiel, Braut wirft Strauß, Min. 02:12.S 50
Von links nach rechts: Christine Jirku, Helmut Wiesinger, Pascal Gross, Katharina von Harsdorf, Sven Philipp, Moritz Vierboom, Franziska Hackl, Michael Scherf, Lisa Weidenmüller, Jan Walter
- Abbildung 2: Erster Akt, Erster Auftritt Chor, Min. 04:08.S 51
Von links nach rechts: Helmut Wiesinger (Idas), Sven Philipp (Telamon), Katharina von Harsdorf (Chalkiope), Moritz Vierboom (Jason), Franziska Hackl (Medea), Jan Walter (Apsyrtos), Lisa Weidenmüller (Melas), Pascal Gross (Frontis), Michael Scherf (Aietes)
- Abbildung 3: Erster Akt, Griechen und Kolcher, Min 12:59.S 51
Links: Idas, Telamon, Jason
Mitte: Chalkiope, Aietes, Medea, Apsyrtos
Rechts: Melas, Frontis
- Abbildung 4: Erster Akt, Jason und Medea, Min 26:56.S 52
- Abbildung 5: Erster Akt, Kirkes Richterspruch, Min. 01:06:24.S 59
Von links nach rechts: Apsyrtos, Jason, Medea, Kirke, Telamon, Idas
- Abbildung 6: Zweiter Akt, Bühnenbild, Min. 01:11:52.S 65
- Abbildung 7: Zweiter Akt, Jason und Medea, Min. 01:43:57.S 65
- Abbildung 8: Zweiter Akt, Jason und Medea, Min. 01:58:01.S 67
- Abbildung 9: Zweiter Akt, Jason und Medea, Min. 02:11:25.S 71

10 Anhang

10.1 Daten zur Inszenierung

„Mamma Medea“

Text: Tom Lanoye, Aus dem Niederländischen von Rainer Kersten

Österreichische Erstaufführung

Landestheater Niederösterreich

Großes Haus – Premiere am 16.3.2013

Medea	Franziska Hackl
Aietes	Michael Scherf
Chalkiope	Katharina von Harsdorf
Apsyrtos	Jan Walter
Frontis	Pascal Gross
Melas	Lisa Weidenmüller
Kirke	Christine Jirku
Jason	Moritz Vierboom
Telamon	Sven Philipp
Idas	Helmut Wiesinger
Kreusa	Lisa Weidenmüller
Kinder	Jakob Enk, Elijah Stängl / Tobias Soukup, Sebastian Wukovits
Dienerin	Katharina von Harsdorf
Sportlehrer	Sven Philipp
Ägeus	Michael Scherf

Regie: Philipp Hauß

Bühne: Marin Schepers

Kostüme: Lane Schäfer

Sound: Alexander Chernyshkov

Dramaturgie: Matthias Asboth / Bettina Hering

10.2 Transkript des Interviews mit Philipp Hauß

Philipp Hauß im Interview mit Magdalena Madl am 24.5.2014.

M. Madl Thema: Mythos; Warum wurde dieser Stoff gewählt? Warum Mythos?

P. Hauß Im Theater werden ja häufig Stoffe aufgeführt, welche nicht aus der Jetzt-Zeit sind. Sozusagen als Art Vergleich oder Neubefragung von Grundlagen. Hierbei ist der Mythos oder mythische Stoffe wie Medea, auf der einen Seite die Fremde und auf der anderen Seite die Kindsmörderin, eine Konstante, welche sich vom Anfang der Zeit, bzw der Zeit ab welcher der Mensch Beziehungen einging, bis heute durchzieht. Ich kann am ehesten mit der Definition von Blumenberg leben, dass der Mythos eine wahre Geschichte ist, welche allerdings niemals stattgefunden hat. Dies trifft natürlich auf den medeischen Kampf extrem zu. Aus diesem Grund ist es die Aufgabe von Theater eben sehr Fremdes(?) zu zeigen. Über diesen Umweg versuchen wir eine andere Perspektive auf die jetzt-Zeit zu öffnen.

M. Madl Das bringt mich zu meiner zweiten Frage. Der antike griechische Mythos bedingt ein großes Vorwissen, welches vom heutigen Publikum gar nicht mehr erwartet oder verlangt werden kann. Wie geht man denn damit um?

P. Hauß Ist das so mit dem Vorwissen? Ich überlege gerade, weil ich würde sagen, es hat auch etwas sehr einfaches. Die mythischen Geschichten haben etwas sehr Nachvollziehbares. Die Grundkonstanten sind sehr schnell erzählt. Ich kann bei Medea auf ganz vielen Ebenen einsteigen. Die Grundgeschichte, dass Medea diejenige ist, die ihre Kinder umbringt, das ist im europäischen Kulturbewusstsein drin.

M. Madl Davon gehen Sie also durchaus aus?

P. Hauß Jaja. Würde ich schon. Ja.

M. Madl Die Assoziation von Medea als Kindsmörderin ist da?

P. Hauß Also Ödipus, Medea, Achilles, Odysseus und die Odyssee. Das sind glaube ich die Geschichten die zumindest bei den Leuten die ins Theater gehen präsent sind. Und auf der anderen Seite, dass Mütter oder Eltern ihre Kinder umbringen, das ist natürlich ungebrochen aktuell.

M. Madl War das ein Grund für die Wahl von Lanoyes Version, weil man die gesamte Geschichte und nicht, wie bei Euripides, den letzten tragischen Abschluss mitbekommt?

P. Hauß Ja das war sicherlich so. Man hat eine andere Fallhöhe, eine andere Schönheit auch was die Liebesgeschichte betrifft, dieses Märchen und gleichzeitig, was bei Lanoyes Fassung stark durchkommt, ein Kampf der Ebenen. Die sprachliche Ebene der Griechen und der Kolcher unterscheiden sich deutlich und somit kämpfen unterschiedliche Arten von Entwürfen von Gefühlen und Leben miteinander. Das gefiel mir an dieser Fassung besonders gut. Grillparzer hat ja auch die „ganze“ Geschichte, das wäre allerdings nochmal eine andere Ecke gewesen. Aber bei Lanoye hat mir die Mischung aus „hoher“ und „flacher“ Sprache gut gefallen, die sich gegenüber und auch gegeneinander standen.

M. Madl Bezüglich der bereits angesprochenen Konflikte: Ausgehend von der Annahme, dass Mythos auch ein Träger von Wertesystemen ist, wie universell ist Medea? Gibt es gewisse Konfliktfelder in diesem Mythos, die besonders im Zentrum standen? Gerade bei Medea gibt es eine Fülle dieser Konfliktfelder – angefangen bei Fremdheit, der Konflikt

einer Frau die altert, jemand der seine Heimat verlässt, Rache, Liebe, Eifersucht... Gab es hier für Sie einen Schwerpunkt?

P. Hauß Bei Lanoye steht ganz stark im Vordergrund die Geschichte dieser Beziehung. Hätte man Hans Henny Jahn genommen, wäre die Fremdheit im Mittelpunkt gestanden, bei Grillparzer grob gesprochen eher die Vorgeschichte, auch mit der Heirat von Medeas Schwester. Und bei Lanoye beginnt es mit einer Erzählung über die Fremdheit und endet aber in einer Art Virginia Woolf. Diese Bewegung mochte ich auch sehr; dass es sehr fremd beginnt, mit einem sehr archaischen Konflikt, und dann mit heutigen Beziehungen endet. Das stand definitiv im Zentrum. Nebst aller Bearbeitungen und Aktualisierungen hat man in Jason und Medea zwei Figuren, die verbal sehr gut miteinander kämpfen können, die sehr ehrgeizig und narzisstisch sind. Das war besonders für den zweiten Teil wichtig. Ich wollte keine Geschichte einer Ausländerin, die aus ihrer Heimat herausgerissen wird und Probleme in einer neuen Heimat hat, erzählen. Das spielt schon alles mit, aber grundlegend ist, dass Jason und Medea das große, archaische, auch zerstörerische Gefühl von Liebe nicht vereinen können mit ihrer jeweiligen Lebenswelt.

M. Madl Gab es einen aktuell zeitgeschichtlichen Impuls für die Wahl dieses Stückes?

P. Hauß Nein, beziehungsweise gibt es ganz viele Auslöser. Gereizt hat mich diese Beziehungsgeschichte und die Frage, wie man diese Liebe „durchhalten“ kann, die ja letztlich in Scheitern mündet.

M. Madl Bezüglich des Beziehungsgefüges gibt es verschiedene Theorien: die einen sagen, Jason und Medea sind nicht ohne einander denkbar (Brauner 1989, S. 52), die anderen meinen, dass, erst wo Jason Medeas Hilfe annimmt, sich eine Abhängigkeit entwickelt (Brunner 1994, S. 14), die immer verworrener wird. Wie sehen Sie das? Sehen Sie hier auch eine Identifikationsfigur und wenn ja, welche?

P. Hauß Jason und Medea sind sich prinzipiell sehr ähnlich. Sie haben zwar beide unterschiedliche Hintergründe, aber in ihrem Wunsch nach Stärke, Kraft und Macht sind sie sich sehr ähnlich und da finden sie sich ja auch. Beide können impulsiv sein, auch wenn es für Jason kulturell weniger opportun ist, so wie Lanoye das aufzeichnet, aber beide sind starke Persönlichkeiten. Medea könnte gar niemand Schwächeren zulassen und das ist der Verrat von Jason, dass er es sich scheinbar einfach macht indem er die Beziehung mit Kreusa eingeht. Und mit Franziska Hackl und Moritz Vierboom wurden absichtlich zwei junge Schauspieler gewählt, mit denen das Geschehen in der Jetztzeit verortet wurde. Das rückt auch die Figuren näher an uns heran und erleichtert eine Identifikation.

M. Madl Gab es Schwierigkeiten, die beiden gleichberechtigt zu behandeln? Es schleicht sich bei vielen Interpretationen und Kritiken eine Dämonisierung ein, sowohl des einen als auch der anderen. Wie gingen Sie damit um?

P. Hauß Das ist tatsächlich nicht einfach. Die Frage „Wer ist gut?“ oder „Wer hat recht?“ muss man versuchen auszuklammern. Es ging darum, beide mit ihrem tragischen unlösbaren Dilemma nachvollziehbar zu machen und niemanden zu verurteilen. Jason und Medeas Problem ist verwaltbar, aber nicht lösbar. Man kann und sollte anders damit umgehen als die beiden, aber dezidiert lösbar ist es nicht.

M. Madl 2009 gab es in Theaterheute ein Porträt von Ihnen mit/ von Klaus Dermutz, der einen „reichen intellektuellen“ Stil in Bezug auf die Figuren, die Sie spielen oder gespielt haben, festgestellt. Insbesondere die „distanzierte Noblesse“ wird immer wieder aufgegriffen und zitiert. Diese Beschreibung Ihres Spiels fand ich unglaublich zutreffend auf das Spiel von Franziska Hackl. War das mit ein Grund für diese Wunschbesetzung? Wie zeichnet denn Franziska Hackl ihre Medea?

- P. Hauß Wir haben sicherlich nach einer Glaubwürdigkeit dieser Figur gesucht. Nach einer klugen, lustigen, in einer gewissen Weise liebenswerten und gleichzeitig sehr zynischen, kalten Medea. Ein Referenzpunkt war John Cassavetes' „A woman under the influence“ und auch „Malina“.
- M. Madl Und Moritz Vierbooms Jason?
- P. Hauß Junge Leute, die sich ewige Treue schwören, werden sehr schnell belächelt. Da urteilt man sehr schnell und meint „Ja ja, da kommt noch eine andere Zeit...“. Diese Wandlung im Leben ist ganz normal und alltäglich und es ist ja auch nicht einfach mit Medea zusammen zu leben. Jason kann man eine Art Bequemlichkeit vorwerfen, nicht die ganze Zeit auf der Höhe zu sein. Medea lässt ein gegenseitiges Belügen oder Vormachen absolut nicht zu und das nimmt Jason sicherlich bequemer, was ich wiederum auch nachvollziehbar finde.
- M. Madl Im feministischen Kontext wird viel um die männliche und weibliche Seite in Medea debattiert. Mutterliebe wird ihr zum Teil komplett abgesprochen (Eisenberger 1990, S. 180) oder die Fähigkeit dazu nur eingeschränkt zugesprochen (Böschstein 1995, S. 128....). In Hinblick auf den Schluss wird attestiert, dass männliche Gewalt eher nach außen geht und weibliche dazu tendiert, sich gegen sich selbst zu richten (Günter, S. 163), was wieder Medeas männliche Züge unterstreichen würde.
- P. Hauß Ich habe nicht über männlich oder weiblich nachgedacht. Statistisch ist es leider so, dass mehr Männer als Frauen ihre Kinder umbringen. Das hat unter anderem damit zu tun, dass es Scheidung gibt und dass es häufig so ist, dass Männer die Frauen als Teil ihres Besitzes begreifen. Sobald die Frau sich dann scheiden lässt, fügt sie dem Besitz des Mannes Schaden zu und so sieht er sich berechtigt, ihrem Besitz auch Schaden zuzufügen – das wären dann die Kinder.
Bezüglich Mutterliebe sind sich Jason und Medea wieder sehr ähnlich, denn beiden dienen die Kinder als Verhandlungsmasse. Beide sind zu narzisstisch um eine Beziehung zu den Kindern aufzubauen. Das ist das Emanzipatorische für mich, dass hier beiden Figuren eine ähnliche Komplexität zugestanden wird, ohne Geschlechterklischees. Auch wenn bei Euripides steht, „das ist wider die Natur etc.“ muss ich sagen, nein, das ist eigentlich völlig d'accord mit der Natur. Tiermütter und -eltern bringen ständig ihre Kinder um. Eine Naturalisierung der Mutterliebe finde ich deshalb höchst suspekt. Medea und Jason sind schlicht zu sehr mit sich und ihrem jeweiligen Gegner beschäftigt und nicht mit lieben.
- M. Madl In meiner Arbeit möchte ich besonders auf das Ende eingehen, in dem Medea und Jason jeweils ein Kind umbringen und wo es diesen wunderschönen Peripetie-Moment gibt, in dem man als Zuseher glaubt, die Kinder seien schon getötet, da kommen sie um die Ecke und sagen zu ihren Eltern „streitet nicht so laut, wir können nicht schlafen“. Wie kam es zur Entscheidung, die Kindsmorde gegen die textlichen Regieanweisungen zu vollbringen, nämlich nicht mittels Pistole sondern mittels einmal Ertränken und einmal Erdrücken bzw. Ersticken?
- P. Hauß Wir haben Adelheid oder Heidi Kastner getroffen, eine österreichische Psychiaterin. Sie hat sich mit Lanoyes Text beschäftigt und uns erklärt, dass es bei Delikten wie diesem Kindsmord hier, erschießen unglaublich wäre, weil die Täter und Täterinnen hierbei eher zu körpernahen Tötungsarten neigen. Sprich erwürgen, erstechen, Frauen auch häufig ertränken... Sie meinte, da es hier ganz stark um gekränkten Narzissmus, eine Vergeltungstat und Entladung geht, ist es in der Regel so, dass die Tat eine haptische Komponente haben muss, um überhaupt diese Entladung zu ermöglichen. Hierbei wird auch oft

über's Ziel hinaus geschossen. Andererseits glaubte Adelheid Kastner Lanoyes Version nicht, dass Medea ein Kind umbringt und dann zu Jason sagt, er müsse einmal dem zweiten Sohn erklären, was passiert ist. Um das Kind im ersten Schritt überhaupt umzubringen, muss es zum reinen Objekt gemacht werden. Wenn aber Medea Jason damit strafen will, dass es schwierig sein wird, dem zweiten Kind die Vorkommnisse einmal erklären zu müssen, subjektiviert sie ihre Kinder wieder, macht sie wieder zu Menschen. Wir wollten jetzt nicht Lanoye eines Falschliegens überführen, aber wir nahmen uns die Freiheit, dieses Ende als Traum zu erzählen. Als einen komischen, abartigen Tausch, den Jason und Medea da machen, um danach wieder gleich auf zu sein. Man weiß am Ende auch nicht, ob sie sich nun gar nichts mehr zu sagen haben oder ob sie den Bund für immer geschlossen haben. Ab dem Moment, wo beide ihre Kinder umgebracht haben kann man die Glaubwürdigkeit verlassen und tritt in eine ambivalente Sphäre, die vielleicht nur noch Traum und Irrealität ist.

Wir haben uns auch dazu entschlossen, die Kinder eine größere Rolle spielen zu lassen als Lanoye das textlich vorgesehen hat. Bei uns kommen sie häufiger vor, um als Stück oder Inszenierung nicht den selben Fehler zu machen wie die Eltern. Wir wollten sie nicht zu Objekten machen, sondern eine eigene Erzähls pur finden.

- M. Madl Die Bühne ist im Vergleich zum ersten Akt räumlich in ein Innen und Außen geteilt mittels dieses Haus-Kubus. Vor allem Medea bewegt sich wie ein Tier im Käfig innerhalb dieses Kubus. Die Kinder werden nun „im“ Haus umgebracht, im halb-off. Man sieht Schemen, hört alles, mehr aber auch nicht. Wie kam es zur Verortung der Morde „im“ Haus? Laut griechisch antiken Dramenregeln durfte ja kein Mord auf offener Bühne stattfinden, hier wurde nun eine schöne Mittels pur gefunden; man ahnt, man sieht, man fürchtet, man glaubt.
- P. Hauß Es ging hier schon sehr darum, die Brutalität dieses Aktes am meisten erfahrbar zu machen. Aber eben auch das Schöne am Theater: eben die Ergänzung des Zuschauers, die bewusst getriggert wird.
Das antike Element oder so wie das den Griechen am ehesten nahe kommt, ist ja der Kreusa-Mord, der über den Boten erzählt wird. Bei Lars von Trier wird das so schön erzählt, wenn man nur das Pferd an der vergifteten Krone lecken sieht und somit stellvertretend beim Mord dabei ist. Hier wollte ich besonders die Brutalität hervorheben, dass die Kinder da anwesend sind und sich diesen monströsen Botenbericht anhören müssen.
- M. Madl Hier möchte ich fragen, wie es zur Entscheidung kam, etliche Textpassagen einen Chor sprechen zu lassen, obwohl dies im Originaltext von Lanoye nicht vorgesehen war.
- P. Hauß Im ersten Teil ging es darum ein Mittel für diese archaische Welt zu finden, im zweiten Teil soll ein Zerrbild des Chores dann wieder erscheinen, in dem der Chor als Öffentlichkeit zur Yellow Press verkommen ist.
- M. Madl Das heißt, die Funktionen des Chores variieren immer wieder.
- P. Hauß Mir ging es um einen Code, in welchem Kontext man sich bewegt. Hat es eine Höhe wie im ersten Teil, in dem der Chor sehr stark ist und an ein kollektives Pathos grenzt oder ist der Chor wie im zweiten Teil eine dummliche, oberflächliche Öffentlichkeit.
- M. Madl Zurück zum Schluss des Stückes: Ich hätte prinzipiell Jason und Medea auf einer Ebene gesehen; sie haben sich nichts geschenkt und nichts erspart. Im letzten Dialog aber gewinnt Medea die Oberhand, weil sie Jason erklärt, dass sie ihn vor sich schützen wollte.
- P. Hauß Was dieses grundlegende Gefühl von Liebe und Liebesanspruch betrifft, ist Medea natürlich die treibendere Kraft. Jason ist eher reaktiv. Das ist das, wovor sie ihn hätte schützen können, ein wenig wie Pandoras Box.

- M. Madl In der Kulmination der Tragik erklingen dann beschwingte Töne und Björks Singen bis Kreischen. Soll man's vielleicht doch nicht so tragisch nehmen? Oder soll das Publikum nur nicht so niedergeschlagen nach Hause gehen?
- P. Hauß Hier ging es um den Text, um den irrationalen Moment des Sich-Verliebens. Dieser Zustand, in dem Jason und Medea da sind, der hat schon auch was mit Liebe zu tun. Es ging weniger um eine aufhebende Wirkung als um eine weiterrreibende. Auch darum, dem Pathos dieses letzten Dialoges etwas entgegenzusetzen. Theater ist ja ein komischer Vorgang: die Leute gehen hin, wissen und schauen sich an, wie Medea ihre Kinder umbringt. Daran ist schon etwas Kathartisches, aber auch etwas Genüssliches an dieser Brutalität. Weil es wahrscheinlich unvorstellbar und gleichzeitig so wahnsinnig einfach ist.
- M. Madl Vielen herzlichen Dank für Ihre Zeit!

10.3 Transkript des Interviews mit Martin Schepers

Martin Schepers im Interview mit Magdalena Madl am 28.10.2014.

- M. Madl Wenn Sie „griechischer Mythos“ hören, kommen Ihnen da spezielle Assoziationen oder Bilder in den Kopf?
- M. Schepers Wir sind ja nach Georgien zur Vorbereitung gefahren, wo man heute vermutet, dass das damalige Kolchis lag. Das war insofern schon sehr aufschlussreich, als dass die dortige Landschaft schon mit dem Gegensatz zu tun hat, den der Mythos aufmacht. Auf der einen Seite Jason, der immer so als der „aufgeklärte“ und „helle“ dargestellt wird und auf der anderen Seite Medea, die aus einer „dunklen“, ritualintensiven Kultur kommt. Das konnte man sich schon sehr gut vorstellen, wie das heutige Georgien damals als Peripherie angesehen wurde.
- M. Madl Gab es zu dieser Arbeit spezielle Inspirationsvorlagen?
- M. Schepers Im Nachhinein kann ich für mich selber sagen, wie sich das gestalterische Erleben und das Wahrnehmen im Hier und Jetzt gemischt hat mit der Aufarbeitung des Inhalts des Mythos. In Georgien haben wir uns mit den Gebäuden beschäftigt, wobei ich noch die Chance hatte, das Nationalmuseum in Tiflis zu besuchen. Dort sind Goldschätze ausgestellt, wo vermutet wird, dass die mit dem Mythos zu tun haben könnten. Das war sehr spannend. Auf der anderen Seite aber auch dieses Georgien zu erleben, das an ganz vielen Stellen bebaut wird, wo es architektonische Strukturen gibt, die mit Offenheit zu tun haben, was auch ganz klar ins Bühnenbild von „Mamma Medea“ eingeflossen ist. Wenn ich mir die Fotos von dieser Georgienreise anschau, dann sehe ich überall angefangene Häuser, wo noch Skelettrohre herausstehen, Betonhallen und Planen, die Baustellen abdecken. All diese Eindrücke habe ich gemischt.
- M. Madl Dass heißt, Sie haben diesen Clash unterschiedlicher Kulturen, unterschiedlicher Landschaften und Bebauungen, der ja unter anderem den Medea-Mythos ausmacht, in Georgien selber auch heute noch erlebt.
- M. Schepers Man spürt diese Hinwendung zur zeitgenössischen neoliberalen Gesellschaft und gleichzeitig erlebt man, wie junge Leute in die Kirchen gehen und Ikonen küssen. Da öffnet sich schon ein Spannungsfeld, wo ich auch vermute, dass das dort heute die Gesellschaft ausmacht.
- M. Madl In „Medea“ gibt es viele Konfliktfelder: von Fremdheit, Altern, Heimatverlassen bis Liebe, Eifersucht und vielen mehr. Gab es diesbezüglich für Sie einen Schwerpunkt oder ein zentrales Konfliktfeld, mit dem Sie sich beschäftigt haben?
- M. Schepers Am stärksten habe ich Medea als Individuum gegen die Masse einer Gesellschaft wahrgenommen. Das ist der Konflikt, der wahrscheinlich dazu führt, dass ihre Reaktion diese Heftigkeit bekommt. In dieser Inszenierung hatte ich das Gefühl, dass es Thema ist, dass sie als Fremde, als andere, als *das* andere sozusagen, eine Gesellschaft in einer Form provoziert, dass diese nicht damit umgehen kann. Medeas Spielraum ist hier sehr eng. Im Monolog des Sportlehrers sieht man beispielsweise, wie über Medea gesprochen wird. Die Erfahrung, an einen Ort zu kommen, an dem man neu ist, nicht warm mit der Gesellschaft zu werden oder auch umgekehrt. Daraus entsteht dieser wahnsinnige Konflikt, der sich hier letztendlich in Gewalt entlädt.

Diese Gesellschaft wurde im zweiten Teil ja in Form des Chores dargestellt.

- M. Madl Philipp Hauß nannte diesen die „Yellow Press“.
Aber wenn Sie Medea als Individuum gegen die Masse der Gesellschaft charakterisieren, gibt es etwas, was „Medea“ im 21. Jahrhundert brisant macht? Sehen Sie hier einen Universalkonflikt?
- M. Schepers Wir waren während unserer Recherche bei Heidi Kastner, mit deren Hilfe wir dem Phänomen von Kindsmord näher gekommen sind. Das kann man ganz kurz sagen: das passiert heute immer noch. Das finde ich aber jetzt gar nicht so spannend.
Aber was zum Beispiel im Film von Lars von Trier in starken Bildern gezeigt wird, ist der Konflikt, den man erlebt, aber der nicht geteilt werden kann. Einen intensiv erlebten inneren Konflikt, wo mir aber jegliche Möglichkeit genommen wird, den zu teilen. Das ist meiner Meinung nach das Zeitlose in „Medea“. Medea selbst ist so stark isoliert, dass sie keine Möglichkeit mehr hat, ihren Schmerz nach außen zu lassen.
- M. Madl Ihre Bühne wurde von der Kritik als „karg“, „spartanisch“, „kalt“, „dunkel“ und „zeitlos strukturiert“ beschrieben. Erkennen Sie ihr Werk in diesen Beschreibungen wieder?
- M. Schepers Ein bisschen bin ich schon über diese Formulierungen gestolpert. Ich finde diese Adjektive in keiner Weise problematisch, die Bühne ist eben sehr abstrakt. Sie ist in keiner Weise illustrativ oder bebildern. Es geht um eine Visualisierung von Zuständen. Bei den Proben hat sich zum Beispiel herausgestellt, dass die Schauspieler die Kuben wirklich als Grenzen wahrgenommen haben. Man hat gemerkt, dass sie die Definition, die durch eine einfache Kubuszeichnung im Raum entsteht, als Begrenzung wahrnehmen, wo für mich viel aufgegangen ist. Es bedarf keiner Mauer, um einen Ort zu teilen. Es reicht schon eine einfache Linie am Boden. Diese Form von architektonischen Zuständen und Raumfindung - da greifen Worte wie „kalt“ und „karg“ dann doch zu kurz.
- M. Madl Ihre Bühne ist auf spezielle Art und Weise sehr unaufdringlich und lässt damit zu, dass man sich auf das Geschehen, den Text und das gesprochene Wort konzentriert. War das Ihr Ziel?
- M. Schepers Im besten Falle ergibt sich ein Zusammenspiel, wie bei einem Akkord in der Musik. Die verschiedenen Stimmungen klingen zusammen und im besten Falle eben greifen Inszenierung, Bühne und Text so ineinander, dass ein Gesamtbild entsteht. Aber ich hätte nicht behauptet, dass ich mich von der Bühne her so zurückhalte, dass die Geschichte richtig aufgehen kann. Ich glaube schon, dass die Bühne etwas mittragen kann, sonst wäre sie ja austauschbar. Es muss schon eine Atmosphäre im Raum entstehen.
- M. Madl Diese Atmosphäre entsteht ja unter anderem durch das Licht. Warme Farben kommen eigentlich kaum zum Einsatz, vor allem auffallend ist das Spiel von hell und dunkel. Meist ist bühnenzentral die Spielstätte hell ausgeleuchtet mit nach außen hin auslaufenden Grenzen. Schauspieler tauchen in dieses Halbdunkel ab oder kommen aus dem dunklen Bühnenbauch. Ist das ein Spiel mit der Geographie? Wie hat sich dieses Lichtspiel ergeben?
- M. Schepers Das hat tatsächlich etwas zum Tun mit der Erfahrung des Gegensatzes von Zentrum zu Peripherie. Ich glaube vor allem im ersten Teil, wo es um den Besuch von Jason in Kolchis geht, liegt über Kolchis ein Hauch des „Voraufklärerischen“, eines Schummrigen. Hier ging es darum, eine Stimmung zu erzeugen, die mit Dämme-

rung, Halbdunkel und dem, was sich zurückziehen darf arbeitet. Im ersten Teil geht es im Licht sehr stark um thematische Prozesse, während es im zweiten Teil um die Gesellschaft und das Zuspitzen der Konflikte geht. Hier wird klinisch alles ausgeleuchtet. Hier gebrauche ich jetzt selbst das Wort „kalt“, denn hier ist jeglicher Schutzraum für Medea vernichtet. Sie hat keinerlei Rückzugsmöglichkeiten oder Privatsphäre mehr, was auch über das Licht stark zum Ausdruck kommt, indem das Hauptgeschehen komplett ausgeleuchtet wird. Somit gibt es kein Entkommen mehr, was etwas Klaustrophobisches, Enges hat.

M. Madl Das durchgängige Motiv ist der Gestängekubus: Im ersten Teil offen und durchlässig, im zweiten zum Teil trotz Plastikfolienbespannung deutlich wiedererkennbar. Textlich wird vom „barbarischen“ Kolchis und vom „zivilisierten“ Griechenland gesprochen.

Ist Ihre Bühne ein Versuch, diesen Klassifikationen entgegenzuwirken?

M. Schepers Ja, um keine zu krasse Gegenüberstellung zu haben. Wichtig war, dass das Bühnenbild durchgezogen, beibehalten wird. Natürlich gibt es Änderungen, aber es gibt kein völlig voneinander getrenntes A und B. Dafür ist die Konfliktentwicklung auch zu schleichend.

M. Madl Wie kam es zur Wahl des Materials für diese Kuben?

M. Schepers Kupfer als Element ist ja schon sehr stark aufgeladen, wenn man zum Beispiel an Joseph Beuys denkt. Aber die eigentliche Implikation, wenn auch nicht bewusst, ist vordergründig doch irgendwie mitgeschwungen. Kupfer ist eben ein sehr altes Material, ein mit Metaphern aufgeladenes, inhaltsschweres. Auf der Bühne selber hat das Kupfer eben diese Wirkung und ein ganz tiefes Schimmern.

M. Madl Im zweiten Teil versperrt nun dem Publikum eine Plastikwand die Sicht, Bewegungen und Figuren sind nur mehr schemenhaft wahrnehmbar, wo im ersten Teil noch unverstellte Sicht war.

M. Schepers Die Folien waren von vornherein klar, dass aber die eine so verdreckt und beschmutzt sein musste, haben wir während der Proben gemerkt. Wir haben gemerkt, wir brauchen auf der Bühnen einen Gegenpart zu dieser sehr klinischen Stimmung und so haben wir wörtlich Schlamm auf die Bühne geholt und somit ein wenig Erdigkeit, die ja auch immer wieder Thema im Stück ist. Das hat dann diese sehr schöne Halbtransparenz ergeben, was sich gut gefügt hat. Diese verdreckte Folie hat ja dann auch wieder was mit den Erfahrungen aus Georgien von den Baustellen zu tun: Räume, die etwas Offenes haben. Das Interessante an Baustellen ist ja, dass sie nicht durchdefiniert sind. Baustellen haben immer etwas von Kinderspielplatz für Erwachsene, mit sehr vielen Entwicklungsmöglichkeiten und -richtungen. Diese verdreckte Folie hat ganz stark mit diesen unzähligen Baustellen zu tun, die wir dort gesehen haben.

M. Madl Philipp Hauß hat gemeint, er lässt für sich offen, ob sich Jason und Medea hinter Bühne vielleicht wiedertreffen. Wie sehen Sie das Ende dieser Geschichte?

M. Schepers Ich weiß nicht, ob sich die zwei wirklich treffen, aber auf jeden Fall haben die beiden noch miteinander zu tun, weil sie noch ganz stark in Beziehung zueinander stehen. Bei allem was sie machen werden, werden sie sich in Beziehung zueinander setzen und allein dadurch entsteht ja auch schon die Präsenz vom jeweils anderen und insofern ist die Geschichte der beiden längst noch nicht abgeschlossen.

M. Madl Vielen herzlichen Dank für Ihre Zeit!

10.4 Lebenslauf

Persönliche Daten:	Lena (Magdalena) Madl Geb. am 15. Dezember 1987 in Leoben österreichische Staatsbürgerschaft
Anschrift:	Bahnstraße 48/4/10 2345 Brunn am Gebirge lena.madl87@gmail.com
Schul Ausbildung:	2006 Matura am RG Perchtoldsdorf mit ausgezeichnetem Erfolg
Weiterbildung:	2010/11 Ausbildung zur Bewegungspädagogin 2007-2015 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften
Sprachliche Kenntnisse:	Deutsch (Muttersprache) Englisch (8 Jahre in der Schule gelernt, Maturaniveau) Französisch (4 Jahre in der Schule gelernt, Maturaniveau) 2012 Certificat de Stage – Niveau B1
Hospitanzen und Assistenzen:	Tätigkeiten bei den Perchtoldsdorfer Sommerspielen: 2010 Regiehospitantin „Hamlet“, Regie: Ioan C. Toma 2011 Regieassistentin „Lysistrata“, Regie: Ioan C. Toma 2012 Regieassistentin „Macbeth“, Regie: Hakon Hirzenberger weilers 2012 Hospitantin und technische Assistentin bei „Schilf“, Regie: Esther Muschol am Kosmostheater Wien 2013 Regieassistentin bei „Waisen“, Regie: Johannes Maile am Phönixtheater Linz 2013 Regieassistentin bei „Don Quijote“, Regie: Simon Meusburger am Schuberttheater Wien 2014 Regie- und Dramaturgieassistentin bei „Luzid“, Regie: Esther Muschol am Kosmostheater Wien