GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Gewalt Szenarien. Medea-Mythen in der Literatur der Gegenwart : Taboris M (1985) und Lohers Manhattan Medea (1999)

Stephan, Inge

2005

https://doi.org/10.25595/313

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stephan, Inge: *Gewalt Szenarien. Medea-Mythen in der Literatur der Gegenwart : Taboris M (1985) und Lohers Manhattan Medea (1999)*, in: Weninger, Robert (Hrsg.): Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945 (Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2005), 95-110. DOI: https://doi.org/10.25595/313.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur
Studies in Contemporary German Literature

Band / Volume 19

Herausgegeben von / edited by

Paul Michael Lützeler

Direktor, Max Kade Zentrum für deutschsprachige Gegenwartsliteratur
Director, Max Kade Center for Contemporary German Literature
Washington University, St. Louis, Missouri, USA

Beirat / Advisory Board

Leslie A. Adelson (Ithaca / New York), Michael Böhler (Zürich),
Friederike Eigler (Washington D.C.), Walter Erhart (Greifswald),
Gail E. Finney (Davis / California), Gerhard Fischer (Sydney),
Sander L. Gilman (Chicago / Illinois), Doris Kolesch (Berlin),
Wendelin Schmidt-Dengler (Wien), Hartmut Steinecke (Paderborn)

Robert Weninger (Hrsg.)

Gewalt und kulturelles Gedächtnis

Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945

STAUFFENBURG VERLAG

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Gedruckt mit Unterstützung der Oxford Brookes University und des King's College London

© 2005 · Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH
Postfach 25 25 · D-72015 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Printed in Germany

ISSN 0946-7459
ISBN 3-86057-219-9

Inhalt

Einleitung vii

I. Aussichten auf den globalen Bürgerkrieg

Hans Christoph Buch
»Blut im Schuh« – An den Fronten des Weltbürgerkriegs:
Beobachtungen eines Schriftstellers 3

Paul Michael Lützeler
Macht und Gewalt: Zu Romanen über Bürgerkriege im Nahen
und Mittleren Osten von Kühn, Born, Kracht und Roes 19

II. Zur Aporetik der Versprachlichung von Gewalt

Ralf Schnell
Sprache der Gewalt – Gewalt der Sprache 41

Michael Böhler
Grenzen der Fiktionsakzeptanz und der hermeneutische Pakt
in der Darstellung von Gewalt: Urs Allemanns *Babyficker*. 55

Birgit Haas
»Du lernst es nia, Heil Hitler is verbotn, Sieg Heil
kenas uns ned nehma«: Die Rhetorik der (Neo)Nazis in
zeitgenössischen Theaterstücken 77

III. Inszenierungen von Gewalt

Inge Stephan
Gewalt-Szenarien: Medea-Mythen in der Literatur der Gegenwart.
Taboris *M* (1985) und Lohers *Manhattan Medea* (1999) 95

Christine Künzel
Tot oder gezähmt: Gewaltbeziehungen in Gisela Elsners Romanen
Abseits (1982) und *Die Zähmung* (1984) 111

Michael Gratzke
»Denn die Liebe ist die Fortführung des Krieges mit
anderen Mitteln«: Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*
as a Project of Myth Criticism 129

Stefan Greif
»Schlagwörter sind Wörter zum Schlagen, hast du das begriffen?«:
Sprache und Gewalt bei Rolf Dieter Brinkmann 139

Anne D. Peiter
»...ein Feld aus Erinnerung, die fremde Gräser wachsen ließ«:
Verschränkungen von Zeit und Gewalterfahrung in
Uwe Johnsons *Jahrestagen* 153

Sabine Kyora
Gewaltdarstellungen im Krieg und zu anderen Zeiten:
Arno Schmidts dunkle Seite 167

Axel Dunker
»Du verbreitest Schrecken um dich«: Faschismus, Antisemitismus
und Gewalt im Werk Alfred Anderschs 181

Matthias Uecker
Wie Gewalt entsteht und wie sie gezeigt werden kann:
Zur Darstellung von Gewalt im Neuen Deutschen Film
der siebziger Jahre 193

Gisela Holfter
»Nordirland hat ein Superklima«: Ein Beispiel der Darstellung
und Beurteilung von Gewalt in der Literatur 207

IV. Text und Terror: Zum Nachleben der RAF und
der Studentenrevolte in der deutschen Literatur

Gerrit-Jan Berendse
Schwierigkeiten beim Schreiben über Terror:
Notizen zu einem spektakulären Spannungsverhältnis 219

Hans Dieter Zimmermann
Prag und Berlin: Die Rebellion 1968 – ein hermeneutisches Problem? 237

Sven Kramer
Demarcations and Exclusions: Terrorism, State Violence,
and the Left in German Novels of the 1970s and 1980s 255

Keith Bullivant
F. C. Delius's "Deutscher Herbst" Trilogy 267

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 279

Inge Stephan

Gewalt-Szenarien
Medea-Mythen in der Literatur der Gegenwart: Taboris *M* (1985) und Lohers *Manhattan Medea* (1999)

Ich möchte meiner Argumentation eine These voranstellen: Der Medea-Mythos ist ein dramatischer Stoff. Dramatisch heißt für mich in diesem Fall, daß der Stoff nach einer öffentlichen Präsentation verlangt. Und zwar deshalb, weil die Geschichte von Medea und den Argonauten geschlechtsspezifische Befindlichkeiten berührt, die in der Geschichte immer wieder zu politischen Konflikten geführt haben. Ein Blick in die Rezeptionsgeschichte von Euripides bis Hans Henny Jahnn zeigt, daß Autoren die politische Brisanz des Medea-Mythos in ihren jeweiligen Epochen realisiert und dafür nach spezifischen theatralischen Ausdrucksformen gesucht haben: in der klassischen Tragödie, im psychologischen Entwicklungsdrama oder im expressionistischen Leidenschaftsstück. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird der Film zum neuen öffentlichen Medium, in welchem der Medea-Stoff dramatisch bearbeitet wird. Hingewiesen sei hier auf die Filme von Pier Paolo Pasolini (1969), Jules Dassin (1978), Ula Stöckl (1984) und Lars von Trier (1988) bzw. auf die opulenten Hollywood-Verfilmungen der Argonautensage *Jason and the Argonauts* (1963 und 2000). Daneben gibt es nach 1945 aber weiterhin das Drama als klassisches Genre, das für die Auseinandersetzung mit dem Medea-Mythos zur Verfügung steht und gerade von Autorinnen zunehmend genutzt wird.[1]

Gegenüber dem Film hat es das Drama nicht einfach in der Medienkonkurrenz. Zusätzlich muß es sich gegenüber der Prosa behaupten, die nach 1945 – mit dem Eintritt von Autorinnen in die Medea-Rezeptionsgeschichte – als neue Möglichkeit der literarischen Auseinandersetzung für den Medea-

[1] Vgl. zur Medea-Rezeption die neueren Arbeiten von James J. Clauss und Sarah Iles Johnston (Hrsg.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art* (1997); Edith Hall u. a. (Hrsg.), *Medea and Performance 1500-2000* (2000); Ludger Lütkehaus (Hrsg.), *Mythos Medea* (2001); Christoph Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts* (2001); Horst Albert Glaser, *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation. Zur Geschichte eines Mythos* (2001); und Matthias Luserke-Jaquis, *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur* (2002).

Mythos zur Verfügung steht. An dem Text von Heiner Müller *Medeamaterial. Verkommenes Ufer. Landschaft mit Argonauten* (1983) kann man die schwierige Situation des Dramas in der Konkurrenz gegenüber Prosa und Film ablesen. Müller schreibt ein Theaterstück, das filmische und epische Erzählweisen systematisch integriert und überdies durch seine lyrische Konstruktion die Gattungsgrenze des klassischen Dramas gezielt aufgibt.

Unter Berücksichtigung des Müllerschen Medeamaterials läßt sich eine zweite These formulieren: Wenn Autoren oder Autorinnen sich am Ende des 20. Jahrhunderts mit dem Medea-Stoff auseinandersetzen, so werden sie nach anderen dramatischen Ausdrucksformen suchen als ihre illustren Vorgänger von Euripides bis hin zu Jahnn.

Eine dritte These kann hier gleich angefügt werden: Die Bearbeitung des Medea-Mythos ist keine ausschließlich thematische Problematik, sondern auch immer ein Problem der Form. Das zeigt sich zum Beispiel in Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen* (1996), der sogleich eine Vielzahl von dramatischen Umschreibungen nach sich zog (Hörspiel, Theaterstück) und jüngst die theatralische Vorlage für Michèle Reverdys Oper *Medée* (2003) abgab.

Bevor ich mich auf dem Hintergrund dieser drei Thesen zwei Dramentexten der Gegenwart zuwende, möchte ich auf eine Problematik hinweisen, die sich für Dramatiker und Dramatikerinnen auch heute noch stellt: Wie kann man mit der übermächtigen Medea-Rezeption, insbesondere dem „Übervater" Euripides, umgehen?

Der ehrgeizige Anspruch von Hans Henny Jahnn, mit seinem Medea-Drama eine neue und für das 20. Jahrhundert gültige theatralische Form für den Medea-Mythos geliefert zu haben, hat sich nur teilweise erfüllt. Zwar hat Jahnns Stück auf der Bühne der siebziger und achtziger Jahre eine verspätete Renaissance erlebt und die „Nebenbuhler" – insbesondere Grillparzers Trilogie *Das goldenen Vließ* – in den Schatten gestellt, das euripideische Vorbild hat jedoch bis heute niemals an Faszinationskraft auf dem Theater eingebüßt. Das zeigen nicht nur die zahlreichen Euripides-Inszenierungen der letzten Jahrzehnte – seien sie werkgetreu oder modernisiert –, sondern das zeigen auch die Übertragungen von Euripides. Mit Übertragung meine ich zum einen Übersetzung – die Geschichte der Medea-Rezeption ist auch immer eine Frage der Übersetzung des griechischen Originaltextes in modernes Deutsch, noch heute muß jeder Regisseur entscheiden, mit welcher Übersetzung er arbeiten will –, zum anderen meint Übertragung Adaption an die Sehgewohnheiten und den Verständnishorizont des jeweiligen Publikums. So sind die Medea-Dramen von Anouilh, Jeffers und Braun weniger eigene Entwürfe des Medea-Mythos, sondern in erster Linie „Übertragungen" der euripideischen Medea in die Moderne, die jedoch sehr schnell an Plausibilität eingebüßt haben.[2] Auf den Bühnen heute werden nicht die zu ihrer Zeit hochgelobten Stücke von Anouilh, Jeffers und Braun gespielt, sondern die euripideische Medea. Der alte Text erweist sich noch heute als lebendiger als alle modernen

[2] Siehe die verdienstvolle Zusammenstellung der Texte bei Joachim Schondorff (1963).

Adaptionen. Diese Unverwüstlichkeit des Euripides-Textes ist – wie könnte es anders sein – eine Herausforderung und Belastung für jeden Autor der Gegenwart, auf welche die Autoren sehr unterschiedlich reagieren: Sie wenden sich ganz bewußt von dem erdrückenden Vorbild ab oder sie versuchen, sich mit ihrer Neukonzeption des Medea-Mythos an der euripideischen Vorlage abzuarbeiten, indem sie sie zitieren, verändern oder ihr widersprechen.

Der Medea-Boom der achtziger und neunziger Jahre spiegelt dieses Dilemma zwischen dem Wunsch, eine eigene, kühne Version des Stoffes zu liefern, und dem Respekt vor dem großen Vorbild der euripideischen Medea in nicht zu übersehender Weise. Nicht zuletzt ein Blick auf Heiner Müllers Medea zeigt, daß diejenigen Autoren, die sich vom großen Vorbild freimachen können, ohne es zu negieren, die besten Chancen haben, eine eigene Form und eine originelle thematische Ausprägung zu finden.

I

George Tabori signalisiert mit seinem Stück *M. Nach Euripides* (1985) bereits mit dem Titel die Problematik des Traditionsbezuges: M. *nach* Euripides kann sowohl temporal als auch anlehnend verstanden werden.[3] Beides trifft zu. Tabori hat den größten Teil seines Textes dem Text von Euripides entnommen – ungefähr 80 % des Textes sind Übernahmen aus der *Medea* von Euripides –, zugleich hat er den Text aber in die Gegenwart verlegt und daraus einen ganz neuen Text gemacht, der entschiedener als alle anderen dramatischen Versionen vor ihm mit dem euripideischen Modell bricht und mit dem feministischen Medea-Diskurs der Zeit sympathisiert.[4] Nicht Medea bringt die Kinder um, sondern Jason ist der Mörder. Entsprechend entsetzt war die Reaktion. In der *FAZ* schrieb Georg Hensel:

> „M", Georg Taboris Medea, hat niemand getötet und tötet niemand. Tabori hält den Kindermord, der in einem Dutzend Dramen von Euripides bis Heiner Müller und Robert Wilson zu Medea gehört, für Verleumdung und Greuelpropaganda einer patriarchalischen Welt. Bei ihm ist der Mann der Mörder. Euripides ist auch dort, wo man ihn mit einem modernen Aufklärer und Moralisten verwechseln könnte, kein Thesendramatiker. Seine Medea, die Zauberin aus Kolchis, ist ein exotischer, ein extremer Charakter, und sein Jason handelt, als er Medea verläßt, zwar nicht menschenfreundlich, aber auch nicht gegen die Sitten seiner Zeit. Bei Tabori dagegen gibt es keine gemischten Charaktere. In seiner moralischen ver-

---

[3] George Tabori, *M. Nach Euripides*, 3. Arbeitsfassung, 04.12.1984 (Manuskript). Diese Fassung lag der Aufführung in den Münchener Kammerspielen (Premiere 3. Januar 1985) zugrunde; nach dieser Fassung wird im folgenden zitiert. In der Spielzeit 1984/85 wurde auch Heiner Müllers *Verkommenes Ufer / Medeamaterial / Landschaft mit Argonauten* an den Münchener Kammerspielen aufgeführt.

[4] Siehe Ursula Haas, *Freispruch für Medea. Roman* (1987). Dieser Text von Haas bildete die Vorlage für das Libretto von Rolf Liebermanns gleichnamiger Komposition (1989) und Medea-Oper (1995).

> simpelten, manichäischen Welt ist man entweder gut oder böse. Gut ist Medea, die Tabori „die Frau" nennt. Böse ist Jason, genannt „der Mann". Tabori schrieb seine Geschichte der „M" mit Hilfe der Verse des Euripides, verdeutscht von Hans Buschor, gegen die „Medea" des Euripides. Statt einer Emanzipations-Tragödie gibt Tabori ein feministisch gemeintes Rührstück, es dürfte nicht „Medea", es könnte „Annemarie" heißen. (zitiert nach Radtke: 1987, 153)

Taboris Drama, das nur in einer Arbeitsfassung vorliegt, ist ein Drama der Ausgeschlossenen, Mißbrauchten, der Minderheiten, der Behinderten, der Machtlosen, der Kinder und der Frauen. „M" kann Mutter, Mann, Mißgeburt, Macht, Medea heißen, wie Peter Radtke in seinem Buch *M wie Tabori* (1987) angemerkt hat (14). Das Buch von Radtke, das den Untertitel „Erfahrungen eines behinderten Schauspielers" trägt, kann in gewisser Weise den Schlüssel zum Verständnis von Taboris Stück bieten. Der 1943 geborene Peter Radtke ist seit seiner Geburt durch die sehr seltene Glasknochenkrankheit in seinem Wachstum extrem behindert. Seine Krankheit hat ihn aber nicht davon abgehalten, sich mit dem zu beschäftigen, was ihn interessiert: Er hat Germanistik und Romanistik studiert und promoviert, hat sich als Leiter des Behindertenreferats der Münchner Volkshochschule engagiert, hat eigene Theaterstücke und Hörspiele verfaßt und überdies erfolgreich als Schauspieler gearbeitet. In der Verfilmung von Grass' Roman *Die Rättin* hat er die Rolle des Oskar Matzerath übernommen. Der 1914 geborene Tabori, der zu den interessantesten und erfolgreichsten Autoren, Theaterregisseuren und Filmemachern der Gegenwart gehört,[5] hatte Radtke bereits Ende der siebziger Jahre in seiner Funktion als Leiter des Behindertenreferats kennengelernt, als er nach behinderten Mitwirkenden für seinen Film *Frohes Fest* suchte. Als sich Tabori 1984 wieder an Radtke wandte, um die Position des Kindes in seinem Stück *M* mit einem behinderten Schauspieler zu besetzen, war Radtke zunächst skeptisch:

> Ich frage Tabori, warum er die Rolle des Kindes mit einem behinderten Darsteller besetzen will. In seinem Blick liegt Trauer: „Es sind immer die Kinder, die am verletzbarsten sind. Sie können sich nicht wehren. Auch Behinderte können sich nicht wehren. Ist nicht ein behindertes Kind Sinnbild äußerster Verletzbarkeit?" (Radtke: 1987, 16)

Die Auffassung, daß gerade die Kinder diejenigen sind, die am verletzlichsten in der Vater-Mutter-Kind-Triade sind, ist übrigens auch Ausgangspunkt für eine Inszenierung, die 1984 im Grips-Theater in Berlin Premiere hatte. *Medeas Kinder*, ein Stück des schwedischen Autorenpaares Lysander und von Osten von 1975, läßt die Geschichte von Jason und Medea aus der Kinderperspektive spielen. Der Mythos wird zum Ausgangspunkt genommen, um Kinder damit zu konfrontieren, was Trennung und Scheidung bedeuten und wie man damit fertig werden kann.

---

[5] Vgl. insbesondere Hans-Peter Bayerdörfer und Jörg Schönert (Hrsg.), *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori* (1997).

Zurück zu Taboris *M.* Nach einigem Hin und Her erklärte sich Radtke schließlich bereit, selbst die Rolle des Kindes zu übernehmen und zeigte sich vor allem nach der Lektüre von Taboris Neufassung davon überzeugt, daß es Tabori nicht um den Skandal geht, der ihm von einigen Kritikern später vorgeworfen worden ist. Die *Stuttgarter Zeitung* schrieb nach der Münchner Aufführung:

> Ursula Höpfner und Arnulf Schumacher sind rezensierbar, Peter Radtke, welcher den Sohn spielt, ist es nicht. Er befindet sich außerhalb jeder Theaterkritik. Er, welcher den Krüppel zu spielen hat, ist selbst ein Krüppel, auf den Rollstuhl angewiesen [...]. Behinderung und Verkrüppelung werden so verdoppelt: doppelt bloßgestellt, weil doppelt vorgeführt: Peter Radtke wird Opfer eines – schamlosen – Offenbarungs-Tricks: als könnten nur Behinderte Behinderte spielen [...]. Theater darf vieles. Das darf es nicht. (Radtke: 1987, 155f.)

Ganz anders hat es Radtke gesehen, wenn er in seiner Erinnerung schreibt:

> Das Studium von Taboris Neuinterpretation der Medea wird für mich zu einer Entdeckung. Untertreibt der große Theatermann, wenn er behauptet, es gehe ihm nur um die Sichtbarmachung extremer Verletzbarkeit? Ist er sich tatsächlich nicht der erschreckenden Realitätsnähe bewußt, welche plötzlich das Familiendrama durch die Umpolung erhält? Die vorgesehene Besetzung des Kindes mit einem behinderten Protagonisten scheint mir mit einem Mal der einzig denkbare und logische Schritt, um dem veränderten Handlungsschema Glaubwürdigkeit zu verleihen. Warum sollte Jason das eigene Kind ermorden? Rache findet in der Neufassung des Stoffes als Motiv keinen Platz mehr. Auch eine zusätzliche Demütigung Medeas wirkt wenig überzeugend. Erst das behinderte Kind bringt eine abgesicherte Erklärung, die sich mit meiner eigenen Berufserfahrung deckt. (22)

Wenig später führt Radtke aus:

> Taboris *M* bedeutet [...] ein Stück Gegenwartsalltag, verpflanzt in die mythologische Antike. Der Vater will sein eigenes Versagen – als solches wird die Geburt eines behinderten Kindes immer empfunden – im Vergessen auslöschen. Darum geht er eine neue Ehe ein, verstößt die Barbarin von seinem Angesicht. Aber auch der letzte Gedanke an die unselige Verbindung muß getilgt werden: der Mord des Kindes soll die Schmach ungeschehen machen. Diese Umdeutung des Medea-Mythos mag eine Vergewaltigung darstellen – für Theaterwissenschaftler vielleicht, nicht für mich. Für mich bildet sie den theatralischen Schlüssel zum Verständnis einer Gegenwartssituation, so wie ich Theater stets als Deutungshilfe und Bewußtseinsschärfung des eigenen Alltags begrüßt habe. (23f.)

Ungeachtet des generellen Einverständnisses Radtkes mit Taboris Konzeption stellte sich die Theaterarbeit als ziemlich schwierig und aufreibend heraus. Tabori konfrontierte die Schauspieler nicht nur mit dem Film *M* von Fritz Lang und dem japanischen Film *Im Reich der Sinne* und forderte sie bis an die psychischen und physischen Grenzen, sondern er verwendete für sein

Stück auch Teile aus Peter Radtkes Monodrama *Nachricht vom Grottenolm*, das 1981 aufgeführt worden war und in dem Radtke die Rolle des Behinderten selbst übernommen hatte. Die erotischen Träume eines Behinderten, der sich selbst ironisch als Grottenolm und Frosch sieht, werden von Tabori als inzestuöse Szene zwischen Mutter und Sohn in sein Medea-Stück montiert, das auf diese Weise zur Doppelcollage wird: Der Text verwendet nicht nur den Euripides-Dramentext, sondern er zitiert auch das Stück eines zeitgenössischen Autors, nämlich Peter Radtke, der in *M* damit zum nichtgenannten Co-Autor wird. Durch die Integration von Radtkes *Grottenolm* in Taboris Medea-Version tritt Tabori aus der Logik des euripideischen Dramas aus. Er präsentiert eine Collage von verschiedenen Textelementen, deren Bruchstellen jedoch stets zu erkennen sind und ausdrücklich markiert werden.

Das Personal des Stückes besteht aus der sogenannten Kernfamilie: Mann, Frau und Kind. Dazu tritt eine mysteriöse Wanzenstimme, eine ironische Verfremdung des antiken Chores, mit der Tabori George Orwells Roman *1984* offensichtlich eine Reverenz erweisen will. Der Ort der Handlung soll Korinth sein. Die Handlung spielt sich jedoch im Kinderzimmer ab, also dem Spiel-Ort schlechthin. Der einzige Gegenstand, der im Text für die Bühnenausstattung genannt wird, ist eine Truhe, die als Reiseutensil und später als Sarg dient.

Der Text weist keine sichtbare Untergliederung auf, er läßt sich jedoch in sieben Abschnitte teilen. Teil 1 ist eine Exposition, in der sich beim Zuschauer ein Wiedererkennungseffekt einstellt, wenn im Laufe des Dialogs die Stichworte Pelias' Töchter, Kreon, Argo, Goldenes Vließ und Jolkos fallen. Tabori läßt das Stück mit einem Kraftausdruck beginnen und führt unmittelbar in die Auseinandersetzung zwischen Jason und Medea ein. Er übernimmt wörtlich zwei Reden und Gegenreden aus dem Euripides-Text, zerstückelt und montiert sie jedoch neu. Dadurch schafft er eine klassische Streitsituation, in der ein Wort das andere ergibt, ohne daß die Streitenden direkt auf das vorher Gesagte eingehen. Damit legt Tabori bereits am Anfang seine Absicht fest, aus dem Medea-Drama ein Scheidungsdrama zu machen. Daß dieses Stück nicht in der Antike spielen wird, ist dem Zuschauer spätestens in dem Moment klar, wo das Kind zum Ende des Dialogs hin im Rollstuhl auf die Bühne rollt. Teil 2 ist ein Dialog zwischen Mutter und Kind, der in Alltagssprache geführt wird und sich in drei Teile untergliedert: in das Gespräch zwischen Mutter und Kind, in das Kreon-Spiel – eine wörtliche Übernahme aus dem Euripides-Text – und in die Froschkönig-Szene, die aus Radtkes *Grottenolm* stammt. In Teil 3 verfaßt der Mann mit Hilfe oder auf Geheiß der Wanze einen Bericht. Er verwandelt sich in Medea. Diese Verwandlung erfolgt durch die technische Hilfe der Wanze, die Jason durch eine Manipulation der Tonbänder Medeas Text sprechen läßt. Die Identität der Wanzenstimme bleibt offen, mit ihr unterhält sich Jason in Alltagssprache. Teil 4 enthält einen Dialog zwischen Jason und Medea, der eine wörtliche Wiederholung des Euripides-Textes ist. Hier hat Tabori keine Veränderungen am Gesprächs-

ablauf vorgenommen. Das Überbringen der wertvollen Hochzeitsgeschenke und das scheinbare Einlenken Medeas sind bei Euripides eine listige Täuschung über ihre wahren Absichten, während sie damit bei Tabori die Täuschungsabsichten Jasons durchkreuzt. In Teil 5 spricht Jason einen langen Monolog, in dem er die Rolle Medeas, des Chores, des Botens, des Dieners und der Söhne spricht und dadurch in eine Identitätskrise gerät. Der Monolog wird an einer Stelle ironisch gebrochen, als Jason durch das Heulen einer Schiffssirene den Faden verliert und die offenbar immer noch anwesende Wanzenstimme ihm den Text samt Satzzeichen souffliert. In Teil 6 versucht Jason, das Kind von der Gefährlichkeit der Mutter und der Bedrohung, die von ihr ausgeht, zu überzeugen. Es entsteht ein ironischer Kontrast zwischen der gestelzten Sprache des Vaters und den lakonischen umgangssprachlichen Antworten des Kindes. Die mangelnde Kooperationsbereitschaft des Kindes provoziert den Vater, seine Maske der Fürsorge fallenzulassen – bis hierher hat Jason Stellen der Amme aus Euripides' *Medea* gesprochen –, um in Alltagssprache deutlich zu sagen, was er will. Er schlägt das Kind und nimmt ihm den Rollstuhl weg. Der nächste Bruch in der Handlung ist die Pietà-Szene, in der der Vater im Rollstuhl sitzend das Kind wiegt, seltsamerweise spricht jetzt aber das Kind Textstellen der Amme. Hier ist es hilfreich zu wissen, daß *M* auf Peter Radtke zugeschnitten wurde, der an der Glasknochenkrankheit litt. Nur so versteht man den Satz des Kindes „Meine Knochen brachen bei der Geburt wie Glas". Die Antwort Jasons stammt aus dem Pentateuch – „Keiner, der ein leibliches Gebrechen hat, darf mir nahen" – und läßt sich als Anspielung auf die Euthanasie-Parolen der Nazis lesen. In Teil 7 spielt der Mann die Rolle des Boten und überbringt die Aufhebung der Verbannung des Kindes. Das Dröhnen der Schiffssirene nennt er verfremdend einen Schrei, den Medea ausgestoßen hätte. Medea rechnet mit den Dichtern ab, da sie als Männer schrieben und die Gefühle der Frauen nicht kennen. Während Jason das Kind suchen geht, spielt Medea Verstecken und spricht dabei die Abschiedsworte des Euripides-Textes. Währenddessen rinnt Blut aus der Truhe. Es beginnt beim Leser und Zuschauer das Rätselraten, wer das Kind getötet hat. Der Mann wirft Medea den Mord mit den Worten des Chores vor, sie bittet um eine letzte Berührung mit den Worten Jasons. Diese Vermischung der Figuren wird auf die Spitze getrieben, wenn die Frau sagt: „Du hast ihn getötet, um mich zu töten." Und der Mann wie ein Echo sagt: „mich" und wenig später die Frau festhält und sie gleichzeitig bittet „halte mich fest". Zum Schluß begibt sich die Frau in die Rolle des Kommentators, der die Moral der Geschichte folgendermaßen zusammenfaßt: „Es sind immer die Kinder, die man ermordet [...]. So geschah es auch hier." Die überraschende, psychologisierende Erklärung für den Mord liefert dann Jason: „Ich wollte immer der einzige sein."

Das Stück wirft zahlreiche Interpretationsprobleme auf, von denen mir die dem Text unterlegte deutsch-jüdische Problematik besonders wichtig zu sein scheint. Sie verweist auf Jahnns schwarze Medea von 1926 und Brechts

Medea von Lodz zurück. Anders als bei Brecht, der in seinem Gedicht von 1934 nur sehr allgemein auf die jüdische Problematik des Anderen und Fremden anspielt,[6] und anders als Jahnn, dessen *Medea* in kryptischer Weise auf Jüdisches verweist,[7] ist Taboris Leben und Werk existentiell durch die Erfahrung des Holocaust geprägt. Als einer, der ins Land der Täter zurückgekehrt ist, sieht er es als seine Aufgabe an, die Erinnerung an das Schreckliche, das die deutsche Vernichtungsideologie seiner eigenen Familie und Millionen anderer angetan hat, wachzuhalten (vgl. Müller: 1994, 53f.).

Der Beginn der zweiten Szene legt den Vergleich zwischen Juden und Deutschen nahe, wenn Medea das Wortspiel vom Packen und am-Kragen-Packen bringt, das an den ewigen Juden und die Judenvernichtung erinnert. Eine weitere Anspielung findet sich in Formulierungen von den „blutigen Zeiten des Zwangstourismus" und den „panischen Reisen für Barbaren wie uns". Nimmt man Barbaren im ursprünglichen Sinne von Fremde, kann man darin einen Verweis auf die jüdischen Flüchtlinge sehen, die nach 1933 Deutschland verlassen mußten. Die Vermutung, daß es sich bei Korinth nicht um das griechische Korinth handeln kann, wird durch die Zeilen „im kalten Korinth" und „wo nie die Zitronen blühen" bestätigt, die nicht auf die beliebten Ferienziele Griechenland und Italien, sondern ebenfalls auf Deutschland deuten. Diese Interpretation bekräftigt die nächste Aussage des Kindes: „Es wimmelt schon wieder von Bullen. Sie haben schon alle verhaftet, die zu verhaften waren." Nimmt man das Stück als Parabel für das deutsch-jüdische Verhältnis, steht der Mann für den aktiven, einheimischen, deutschen Teil, die Frau für den passiven, fremden, jüdischen Teil. Das Kind ist ihr gemeinsames Produkt, das als Zeuge dieser mißratenen Vereinigung vernichtet werden muß.

Medea weist noch weitere Parallelen zum Judentum auf. Sie ist wegen ihrer Zauberkunst gefürchtet und wird von Jason in der Fälschungs-Szene beschuldigt, die Königstochter vergiften zu wollen, so wie die Juden früher als Brunnenvergifter galten. Jason beschuldigt Medea des Kindermordes, so wie die Juden unter anderem wegen der Praxis der rituellen Beschneidung als Kindesmörder galten.

Tabori hat das Verhältnis von Deutschen und Juden mit dem Verhältnis zwischen Kain und Abel verglichen. Über seine erste Frau Hannah hat Tabori gesagt:

> Damals heiratete ich Hanna, eine Waise aus Darmstadt, eine Eierjeckes, vernarbt von arabischen Kugeln; wie Anna, das Kindermädchen, war sie blond mit einer Stupsnase, aber geraden Beinen; sie vereinigte in sich die schlimmst-besten Eigenschaften der Juden wie der Deutschen, ein lebender Beweis für die beunruhigende Ähnlichkeit der beiden Völker (die Kain- und Abel-Legende als

---

[6] Vgl. Inge Stephan, „Orte der Medea. Zur topographischen Inszenierung des Fremden in Texten von Bertolt Brecht und Katja Lange-Müller" (1997).

[7] Vgl. Kai Stalmann, *Geschlecht, Rasse und das neue Fundament der Ordnung in „Medea"* (1998); siehe auch Genia Schulz, „Eine andere Medea" (1996).

> eine Metapher unserer gemeinsamen Geschichte durch Jahrhunderte von Mord und Liebe). (vgl. Tabori: 1981, 13)

Ist der Mann Deutscher und das Kind Jude, dann tötet der Mann das Kind aus dem gleichen Motiv wie Kain seinen Bruder Abel: aus Eifersucht auf den Rivalen. Tabori sagt in einem Gespräch: „Wie Kain wollen wir das einzige Kind sein." Ganz ähnlich spricht Jason am Schluß in *M*: „Ich wollte immer der einzige sein."

Tabori hat das Judentum als Ethos der Verlierer bezeichnet. Frauen und Kinder gehören in unserer Gesellschaft ebenfalls zu den Verlierern, so daß die Frau und das Kind in *M* auch für das Schicksal der Juden stehen können. Taboris Idee, Medea als eine jüdische Figur zu entwerfen, ist weniger überraschend, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. In der Rezeptionsgeschichte von Euripides bis Hans Henny Jahnn hat Medea immer wieder als Projektionsfläche für das Fremde/Andere gedient. Das Fremde/Befremdende der Medea-Figur ist stets im Schnittpunkt zweier sich überkreuzender Diskurse aufgesucht worden: Sexismus und Rassismus bilden seit jeher das Koordinatennetz, in das die Medea-Phantasien der Autoren und Autorinnen eingelassen sind. Mit seiner jüdischen Medea, die die Erinnerung an die jüdischen Medeen von Jahnn und Brecht hervorruft, verweist Tabori, dessen Leben und Werk von den Erfahrungen des Holocaust geprägt sind, auf die unheilvolle Komplizenschaft von Rassismus und Antisemitismus im Diskurs über das Fremde/Andere. Sein Stück *M* ist eine Deckerinnerung an die Vernichtungs- und Euthanasiemaschinerie der Nazionalsozialisten.

II

Wenn man sich mit Dea Lohers *Manhattan Medea*, geschrieben als Auftragsarbeit für den *Steirischen Herbst* und in Schwerin im Oktober 1999 für Deutschland uraufgeführt, beschäftigt, fällt auf, daß Loher, die zu den interessantesten Nachwuchsdramatikerinnen der Gegenwart gehört, ihre Medea ebenfalls in den Kontext von Rassismus stellt. Medea ist aber keine Jüdin wie bei Tabori, sondern sie stammt aus Osteuropa. In gewisser Weise berührt sich Loher mit ihrer Konzeption Medeas mit Christine Rinderknechts Medea-Version – einem Schweizer Medea-Drama von 1988 –, in der Medea als afrikanische Asylantin dargestellt wird. Loher hat ihren Text in Amerika geschrieben, wo sie sich aufhielt, als das Angebot kam, eine Medea für den *Steirischen Herbst* zu konzipieren.

Der Ort New York war in doppelter Hinsicht ein Glücksfall für Loher: Er brachte sie auf die Idee, ihre Medea-Version in Manhattan anzusiedeln, und er bot die Chance, sich – fern von Europa – unbelastet von den erdrückenden literarischen Vorbildern mit dem Medea-Mythos auseinanderzusetzen:

> Dadurch, daß es nicht lange geplant war, hatte ich auch keine Materialsammlung vor mir. Das einzige, was ich hatte, war eine englische Übersetzung von Euri-

> pides' *Medea*, die ich mir dann gekauft habe, da habe ich nachgelesen und ein bißchen in der Bücherei rumgestöbert, letztendlich habe ich es aber nicht weiterbetrieben, weil ich dachte, es ist vielleicht ganz gut, erleichtert zu schreiben oder blauäugig ranzugehen ohne diesen ganzen Ballast. Außerdem glaubte ich, New York ist ein guter Ort, um das so zu handhaben. Etwas ganz Neues anzufangen. (Hörnigk: 1999, 6)

Lohers *Manhattan Medea* verweist aber nicht nur auf den Ort, an dem sich die Autorin gerade aufhielt, als sie das Stück schrieb, sondern er enthält auch vielfältige Reminiszenzen an Kroatien, das Loher im Sommer 1999 besucht hatte. Im Programmheft findet sich eine Reihe von eindrucksvollen Fotos, die die Autorin auf dieser Reise gemacht hat.[8]

Loher erzählt die Geschichte von Jason und Medea als eine zeitgenössische Flüchtlingsgeschichte. Jason und Medea sind aus Mazedonien geflohen und haben Asyl in New York gefunden, wo sie seit sieben Jahren mit ihrem Sohn, der in Amerika geboren ist, leben. Die Flucht von Europa nach Amerika aber hat zwei Opfer gefordert, wie wir aus den Rückerinnerungen Jasons und Medeas erfahren: „Es ist Blut auf diesem Weg" (Loher: 1999, 29). Jason hat seine Mutter getötet, um sich den Weg für die Flucht freizumachen.

> Die Stadt, aus der ich kam, lag schon in Trümmern;
> ich floh mit meiner Mutter Richtung Süden,
> Richtung Meer.
> Wir drehten uns nicht um, im Rücken Donner.
> Sie war schwach, ich nahm sie, die widerstrebte, auf die Schultern.
> Regen, als wir zum Fluß hinunter liefen, Regen.
> Die Frau auf meinen Schultern treibt
> mir ihr hölzernes Gewicht durchs Fleisch,
> sie sitzt auf meinen wunden Knochen.
> Als wir den Fluß erreichen, ist das Wasser hoch,
> zu hoch für einen Mann mit Last;
> die Strömung reißt das Ufer mit sich fort.
> Die Frau nimmt ihren Arm von meinem Hals,
> läßt sich von meinen Schultern gleiten,
> sie stützt sich kurz auf meine Hand, dann läßt sie los
> ich stehe noch da geht sie schon zum Wasser
> bückt sich füllt sich die Taschen ihres Mantels
> mit zwei Steinen links und rechts kniet sich ans Ufer
> lächelt zu mir auf sagt Hilf mir Sohn Ich
> nehme ihren Kopf in beide Hände sacht wie sie
> es mit mir getan als Kind und
> küsse ihre Augen und
> halte den Kopf fest unter Wasser

[8] Vgl. Dea Loher, *Manhattan Medea*; gemeinsames Programmheft des Forums des Stadtparktheaters Graz und des Mecklenburgischen Staatstheaters Schwerin. Uraufführung Graz 22. Oktober 1999, deutsche Erstaufführung 29. Oktober 1999 in Schwerin.

– –
– –
ihr toter Körper mit den Steinen versinkt im Strom und
ich lasse mich vom selben Wasser wie lange weiß ich nicht
flußabwärts
schwemmen. (20f.)

Dieser Mord an der Mutter, zu dessen Mitwisserin Jason Medea gemacht hat, schweißt die beiden zunächst ebenso zusammen wie der Mord an dem Bruder, den Jason und Medea gemeinsam auf der Überfahrt nach Amerika begangen haben, weil der Bruder der schwangeren Schwester keine doppelte Essensration zugestehen will und damit Jasons und Medeas Zukunft als Eltern gefährdet:

> Auf dem Schiff, das uns in seinen Eingeweiden birgt, stampfende Motorkolben, schwitzende Zylinderrohre und Dampf aus offenen Ventilen, mein Bruder, ich und Jason. Keiner der fremden Sprache des fremden Landes mächtig außer mir. Keiner im Besitz von barem Geld, das ausreichte, um dem Captain die Schuld zu zahlen für unsere Überfahrt, außer mir. Die zweite Woche. Eines nachts. Ich sage Hunger. Mein Bruder sagt Dein Anteil unseres Proviants erst morgen früh. Jason sagt Iß. Ich gehe an den Sack mit Brot. Mein Bruder sagt Nein. Jason sagt Iß. Ich weiche das Brot mit dem Schwitzwasser, das von den Rohren tropft. Mein Bruder sagt Warum Ist sie anders Das geht die vierte Nacht so Die nächste Nacht noch und der Sack ist leer. Jason sagt Wir werden für sie hungern. Mein Bruder sagt Ich hungere für niemand mehr seit ich die Küste meines Landes zuletzt gesehen Das ist mein Schwur. Er reißt das Brot aus meiner Hand. Jason sagt Schwein Mein Bruder Es gibt keinen Grund Jason Sie ißt für zwei Mein Bruder Feines Paar Das sagt ihr jetzt Jason Nicht dein Geschäft Mein Bruder Wir sind zu dritt auf dieses Schiff gegangen Wir werden dieses Schiff verlassen zu dritt Ich sage Schwein Mein Bruder Wir haben nicht das Geld für vier Ich Ich habe es Mein Bruder Das reicht nicht für ein viertes Es reicht kaum für uns Du wirst es töten Ich sage Nein Mein Bruder Du wirst es müssen Hexe Ich sage Und wenn ich wüßte wie ich würde es nicht tun Mein Fleisch Mein Bruder Dann tu ich es Jason sagt Nein Mein Fleisch wird dieses neue Land sehen Unsere Zukunft Mein Bruder Nicht die meine Ich sage Wer bist du Mein Bruder Ein Fremder Er sagt Dann gebt mir meinen Anteil Ich sage Nein Verräter Habe ich dich je gekannt Der Bruder packt ein Rohr Ich erschlage dein Fleisch Hexe Wenn du es nicht tust Ich greife in den Brotsack und fühle das Messer Jason fällt den Mann von hinten an und faßt seine Arme Meine Hand sticht zu (56f.)

Angekommen in Manhattan und unter schwierigen Bedingungen lebend, zerbricht die Gemeinschaft zwischen Jason und Medea. Ihre Beziehung wird zur „Hölle" (35) und zum Gefängnis der gemeinsamen Erinnerung, aus dem Jason auszubrechen versucht. In Claire, der Tochter des reichen Unternehmers Sweatshop-Boss, eines Aufsteigers im Rollstuhl, hat er eine Frau gefunden, die ihm eine neue Lebensperspektive öffnet. Medea, die zunächst die einzige war, die die Sprache des neuen Landes spricht, fällt es dagegen

schwer, sich an das neue Land zu gewöhnen. Sie ist unfähig, sich zu verwandeln. Auf die Frage von Sweatshop-Boss „Wie lange bist du hier. Was hast du gemacht aus dir. Hast du dich verändert" (49) antwortet Medea: „Ich habe das Wahre im Dauernden gesucht" (49). Dieses „Wahre" aber ist für Medea gleichbedeutend mit „Liebe" (31), um die sie sich von Jason betrogen fühlt. Mit dem todbringenden Hochzeitsgeschenk für die neue Braut – einem roten Lederkleid, das zu lange im Säurebad der Gerberei gelegen hat – versucht sie – wie die mythische Medea –, die Nebenbuhlerin aus dem Weg zu schaffen. Mit dem Kindesmord – sie erstickt ihren Sohn mit einer Mülltüte (61)[9] – greift Loher einen zweiten Topos des Mythos auf, gibt ihm aber dadurch eine andere Bedeutung, weil Medea sich anschließend selbst den Tod gibt, indem sie sich verbrennt. Das Bild der lodernden Flamme, mit dem das Stück schließt, greift die Feuer- und Wassermetaphorik auf, die das Stück leitmotivisch durchzieht. „Feuer und Wasser gehören nicht zusammen" (Loher: 1999, 24) und „ich muß dich lassen oder – dieses Feuer frißt mich" (35), sagt Jason, „Die Unschuld soll brennen" (54), sagt Medea.

Feuer, Wasser und Blut, verbunden mit den Farben Rot, Weiß und Schwarz bilden ein Metaphernfeld, das in seiner Schlichtheit an Märchen erinnert. Dieser Märchenton des Stückes wird noch verstärkt durch das mazedonische Volkslied von der Taube, das im Stück von dem Transvestiten Deaf Daisy gesungen wird und durch die Falken-Vision Medeas, die das Ende bereits vorwegnimmt:

> Der Falke
> Lilie im Schnabel
> Fliegt über Schnee
>
> Falke ohne Lilie
> Bleibt
>
> Roter Schnee (53)

Im Kontrast zu dieser märchenhaften Schlichtheit, in die die mythische Handlung gleichsam archetypisch eingebettet ist, stehen zwei Figuren, die im Mythos keine Entsprechung haben und einen geheimnisvollen Gegensatz zur Jason- und Medea-Geschichte bilden: der taubstumme Transvestit Deaf Daisy und der Maler Velazquez, der *doorman* bei Sweatshop-Boss ist und am Ende des Stückes ein Bild von Medeas Sohn malt. Beide Figuren sind Figuren der Verwandlung. Deaf Daisy hat sich in eine Frau verwandelt und stellt diese Verwandlung immer erneut unter großen Anstrengungen her: „Ich habe meinen Schönheitssinn erzogen, mühsam, auf den Straßen. Verraten Sie mich

---

[9] Mit einer Tüte erstickt auch Gerti, die Protagonistin in Elfriede Jelineks *Lust* (1992) ihren Sohn, freilich nicht mit einer Mülltüte, sondern mit einer Einkaufstüte, auf der die Adresse einer Boutique aufgedruckt ist. Vgl. zu dieser verdeckten Medea-Paraphrase bei Jelinek Inge Stephan, „Medea-Mythen in der Literatur der Gegenwart (Bachmann – Jelinek – Wolf)" (1998).

nicht. Heute denken sie, die Lust, in Stöckelschuhen zu gehen, kommt aus den Genen. Wenn sie wüßten, wie einen die Füße schmerzen, bis man es *lernt*" (42).

Der *doorman* bei Sweatshop-Boss, auf den Medea in der Eingangsszene des Stückes trifft, hat sich dagegen in den Maler Velazquez verwandelt:

> Ich muß lange sparen für Leinwand. Farben. Pinsel. Mein Name ist Velazquez. Der letzte große Hofmaler vor der Revolution. Ich bin Velazquez. Wenn ich nicht hier stehe und meine Pflicht tue, male ich; zu Hause, in meinem Loch in Harlem, 147ste Straße, Nähe Malcom X Boulevard. Das ist eine höhere Pflicht. Die ist nicht käuflich. – Ich lerne durch Nachahmung. Noch ahme ich ihn nach, den anderen Velazquez. Noch unterwerfe ich mich jedem Detail in seinen Bildern in akribischem Studium, aber schon jetzt ist meine Nachahmung eine Neuerschaffung, die meinen Vorfahr bei genauem Hinsehen übertrifft. Ich bin ein Meister der Kopie. Und doch – indem ich sie signiere, mache ich ein Original aus ihr. Eine Kopie, die keine ist. Ein falscher Velazquez, der ein echter ist. – Aber an dem Tag, an dem es darauf ankommt, werde ich der einzige Velazquez sein. Der einzige. – (10f.)

Die Verwandlung ist so total, daß Velazquez am Ende tatsächlich ein Bild von Velazquez malt: Sein Porträt von Medeas Sohn ist das bekannte Bild *Der Infant Philipp Prosper* von 1659, das einen kleinen Jungen zeigt, der dem Betrachter ernst entgegenblickt. Velazquez schenkt Medea dieses Bild, es wird jedoch vom Feuer erfaßt, in dem auch Medea verbrennt. Als das Feuer erloschen ist, hat das ursprüngliche Bild eine wunderbare Metamorphose erlebt: Es hat sich in *Las Meniñas* verwandelt, ein Bild, das ebenfalls von Velazquez stammt. Wir sehen aber nicht das berühmte Original, sondern Picassos gleichnamige Bearbeitung aus den fünfziger Jahren. Aus Velazquez ist Picassō geworden und statt eines Knaben blickt jetzt ein Mädchen den Betrachter an.

In einem Interview hat Loher auf die Wichtigkeit gerade dieses Bildes für die Aussage ihres Stückes hingewiesen:

> Dieses Bild [...] ist auch eine Metamorphose und *Las Meniñas* bietet sich an, weil das Bild eine ähnliche Transformation durchmacht wie das Stück und über die Jahrhunderte hinweg immer wieder Variationen entstanden. Picasso ist einer der letzten berühmten Maler, die es variiert haben. Und, was mir auch wichtig war – obwohl ich nicht weiß, ob es für den Zuschauer überhaupt zu verstehen ist, aber ich wollte, daß man es entschlüsseln kann oder will – ist, daß sich das Porträt des Jungen in das Porträt des Mädchens verwandelt hat, zumindest im Text. Medea ist im Stück nur von Männern umgeben, d.h. ich will es nicht auf einen blöden feministischen Ansatz lenken, aber ihr Kind ist nun einmal ein Junge und im Augenblick des Todes wird es zum Mädchen. D.h., daß sie mit ihrem Kind den Bruder – mit dessen Augen es sie immer anschaut – und

letztendlich sich selbst tötet. Sich selbst zurückgeben, ist die einzige Lösung. Deshalb das Bild.[10]

Durch das Bild, aber auch durch die Figuren des Transvestiten und des Malers, setzt Loher das Motiv der Verwandlung als dynamisches Moment, das nicht nur die Zeiten, sondern auch die Geschlechtergrenzen überwindet, gegen das Beharrungsvermögen der Medea-Figur, die sich immer gleich bleibt. Auf die Frage von Sweatshop-boss, der seinen ursprünglichen Namen in Mr. Sawyer geändert hat, „Dein Name ist Medea. Bedeutet das etwas?" antwortet Medea: „Der Name bedeutet, was er bedeutet. Mich. Nichts sonst" (Loher: 1999, 46). Lohers kritische Sicht auf Medea als eine Figur, die sich nicht verwandeln will und kann, ist zugleich eine kritische Sicht auf ein Verständnis des Mythos als eines unveränderlichen, sich permanent wiederholenden Geschehens. Loher schreibt den Mythos nicht um, sondern sie versucht, ihn durch ihr Stück aufzusprengen und zu dynamisieren.

III

Aus der Fülle der zeitgenössischen Medea-Rezeptionszeugnisse habe ich die Stücke von Tabori und Loher deshalb ausgewählt, weil die Gewalt-Szenarien, die darin entworfen werden, in besonderer Weise die Momente des Fremden, Anderen und Ausgegrenzten thematisieren, die in der euripideischen Medea zwar bereits angelegt sind, in den zeitgenössischen Bearbeitungen und Umschreibungen jedoch eine neue brisante Stoßrichtung erhalten. Gerade von der Perspektive der aktuellen Geschlechterforschung her, in der die Trias *gender*, *class* und *race* – zunehmend ergänzt durch die Kategorie Alter – zu einem kritischen Instrumentarium der Analyse avanciert ist, sind die beiden Dramen exzellente Beispiele dafür, wie sich mythische und aktuelle politische und theoretische Diskurse überschneiden und ihren Fokus in einer Figur und einer Figurenkonstellation finden, die sich in geradezu idealer Weise anbietet, wenn man über die Zusammenhänge von Subjektbildung, Fremdenhaß, Gewalt und Butlerschen *gender trouble* nachdenkt.

Tabori und Loher inszenieren die Geschichte Medeas vor dem Hintergrund aktueller politischer Erfahrungen – Holocaust-Erinnerung und Bosnien-Krieg – und entwerfen bedrückende Szenarien von Gewalt, in der sich die Unterscheidungen zwischen Opfer und Täter ebenso verwischen wie die zwischen *gender*, *race* und *class*. Die zunächst privaten Familiengeschichten weiten sich zu Parabeln einer Gesellschaft, die auf Gewalt basiert und diese immer wieder neu generiert. Beide Dramen entwickeln keine Auswege aus der Spirale der Gewalt, markieren jedoch deutlich deren jeweilige Ausgangspunkte – Egoismus, Neid, Eifersucht bei Tabori und Armut, Unterdrückung, Ausbeutung bei Loher. Obgleich beide Dramen mit dem Tod der Kinder enden und damit die Perspektive in die Zukunft gewaltsam abschneiden, hält

[10] Vgl. das Gespräch Henriette Hörnigks mit Dea Loher (Hörnigk: 1999).

Lohers Theaterstück mit dem Verweis auf die Kunst eine gewisse Hoffnung bereit. Die Kunst – in diesem Fall die Malerei – kann aufgrund ihrer verändernden Kraft die Starre von Verhaltensmustern, Gesellschafts- und Geschlechterordnungen spielerisch aufbrechen. Damit greift Loher auf das ovidsche Verständnis von Metamorphose zurück. Der Mythos wird durch das Prinzip der Metamorphose ersetzt und gleichzeitig in seiner festschreibenden und enthistorisierenden Wirkung zersetzt. Von einer solchen mythenkritischen Perspektive her lassen sich beide Dramen als Beiträge zu einer „Arbeit am Mythos" (Blumenberg) begreifen, die nicht Wiederholung, sondern Verschiebung bedeutet und die Spielräume dichterischer Phantasie in Hinblick auf die Herrschaft von Gewalt und deren möglicher Überwindung entscheidend erweitert.

Zitierte Literatur

Hans-Peter Bayerdörfer und Jörg Schönert (Hrsg.), *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*, Tübingen 1997.

James J. Clauss und Sarah Iles Johnston (Hrsg.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton 1997.

Horst Albert Glaser, *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation. Zur Geschichte eines Mythos*, Frankfurt am Main u. a. 2001.

Ursula Haas, *Freispruch für Medea. Roman*, Wiesbaden, München 1987.

Edith Hall u. a. (Hrsg.), *Medea and Performance 1500-2000*, Oxford (European Humanities Research Centre University of Oxford) 2000.

Henriette Hörnigk, „»Ich weiß, was du jetzt tun mußt«. Ein Gespräch mit der Dramatikerin Dea Loher über die Uraufführung von *Manhattan Medea*", in: *Impuls. Die Zeitschrift des Mecklenburgischen Staatstheaters Schwerin*, Nr. 37 (Oktober/November 1999), S. 6.

Dea Loher, *Manhattan Medea. Blaubart – Hoffnung der Frauen. Zwei Stücke*, Frankfurt am Main 1999.

Matthias Luserke-Jaquis, *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*. Tübingen, Basel 2002.

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

„»Ich habe mein Lachen verloren«. André Müller spricht mit Georg Tabori", in: *Die Zeit*, 6. Mai 1994, S. 53f.

Peter Radtke, *M wie Tabori. Erfahrungen eines behinderten Schauspielers*, Zürich 1987.

Joachim Schondorff (Hrsg.), *Medea*, München, Wien 1963.

Genia Schulz, „Eine andere Medea", in: Hartmut Böhme und Uwe Schweikert (Hrsg.), *Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer H. H. Jahnn*, Stuttgart 1996, S. 110-126.

Kai Stalmann, *Geschlecht, Rasse und das neue Fundament der Ordnung in „Medea"*, in ders.: *Geschlecht und Macht. Maskuline Identität und künstlerischer Anspruch im Werk Hans Henny Jahnns*, Köln u. a. 1998, S. 165-189.

Inge Stephan, *Orte der Medea. Zur topographischen Inszenierung des Fremden in Texten von Bertolt Brecht und Katja Lange-Müller*, in dies.: *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Köln u. a. 1997, S. 186-207.

Inge Stephan, „Medea-Mythen in der Literatur der Gegenwart (Bachmann – Jelinek – Wolf)", in: *metis* 7 (1998), edition ebersbach, H. 14, S. 53-64.

Christoph Steskal, *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Regensburg 2001.

George Tabori, „Wenn die Leute von Theater reden", in ders.: *Unterammergau oder die guten Deutschen*, Frankfurt am Main 1981, S. 7-10.

George Tabori, *M. Nach Euripides*, 3. Arbeitsfassung, 04.12.1984 (Manuskript).