

Aufsatz

Medea als Parodie? Nachahmung als Parodie des Originals in Dea Lohers *Manhattan Medea*

Marcell Grunda

Institute of German Studies, Department of Germanic Literatures
University of Debrecen
Egyetem tér 1.
H-4032 Debrecen
marcell.grunda@gmail.com

Abstract

Identity and *Fremdheit* (foreignness, alienness, strangeness – Waldenfels) are constructions. Dea Loher represents the story in Manhattan, where Medea and Jason are '*Fremde*'. The following essay offers an overview of the identities and *Fremdheit*'s constructions of this and other figures (Deaf Daisy, Velazquez) in the drama. According to my thesis Dea Loher's drama opens a mythopoeic dimension through the imitation and that's why a parody of the image of an *original* myth of Medea.

Keywords: Medea, identity construction, myth, imitation, parody

Einleitung

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

Die Idee ging von Ernst M. Binder aus. Er rief mich an und fragte mich, woran ich gerade arbeite und ob ich nicht etwas machen wolle für den steirischen Herbst... vielleicht

Medea. Eigentlich hatte ich gerade eine total andere Idee; aber ich war zu dem Zeitpunkt in Amerika und da paßte Medea einfach hin.¹

Dea Loher schrieb das Drama also in der Stadt, in die sie die Geschichte von Medea verlegte. Der Frage, warum Medea in Manhattan hineinpaßte, möchte ich in dieser Studie nachgehen. Da Loher in ihrem Drama von Identität als sozialer Konstruktion ausgeht, werde ich zudem aufzeigen, wie ihre und die Identität der anderen Figuren im Drama gestaltet und konstruiert werden.

Da die Figur Medea öfter als die Fremde bezeichnet wird und sich selbst auch als fremd betrachtet, bzw. da auch die Fremdheit des Selbst im Drama thematisiert wird, werden die verschiedenen Fremdheitskonstruktionen auf Grundlage der Thesen von Bernhard Waldenfels untersucht.

Über die Identitäts- und Fremdheitskonstruktionen hinaus werden dann durch die Analyse der Figur Deaf Daisy die Thesen von Judith Butler und das Maskerade-Konzept kurz thematisiert. Schließlich setze ich mich mit der mythopoietischen Dimension des Dramas auseinander, die durch die Figur Velazquez eröffnet wird und dank dessen Dea Loher – laut meiner These – eine Art Parodie der Vorstellung eines Ur-Mythos von Medea darstellt, weil die Vorstellung des Originals, ähnlich zu Identität und Fremdheit, eine Konstruktion ist.

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

Dadurch, dass es nicht lange geplant war, hatte ich auch keine Materialsammlung vor mir. Das einzige, was ich hatte, war eine englische Übersetzung von Euripides' Medea, die ich mir dann gekauft habe, da habe ich nachgelesen und ein bisschen in der Bücherei rumgestöbert, letztendlich habe ich es aber nicht weiterbetrieben, weil ich dachte, es ist vielleicht ganz gut, erleichtert zu schreiben oder blauäugig ranzugehen ohne diesen ganzen Ballast. Außerdem glaubte ich, New York ist ein guter Ort, um das so zu handhaben. Etwas ganz Neues anzufangen.²

¹ Hörnigk, Henriette: „Ich weiß, was du jetzt tun musst.“ Ein Gespräch mit der Dramatikerin Dea Loher über die Uraufführung von Manhattan Medea. In: *Impuls*. Die Zeitschrift des Mecklenburgischen Staatstheaters Schwerin, Nr. 37 (Oktober/ November 1999) (S. 6-8) hier: S. 6.

² Ebd. S. 6.

Identitätskonstruktionen

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

Ich hab mit Absicht nicht festgelegt, woher sie kommen. Es sollte ein Land aus Osteuropa bzw. Balkan sein, damit man die Geschichte nicht genau an den Jahreszahlen des Bosnien- oder Kosovo-Krieges festmachen kann oder auf die Idee kommt, es wäre ein Dokumentdrama. Der einzige Hinweis auf Mazedonien ist ein Volkslied, aber das könnte jemand, der aus Bosnien kommt, genauso gut kennen.³

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

Wieviele Jahre sind wir hier, Medea. Und – wir machen keinen Fortschritt. Unser Leben ist ein verbotenes immer noch. Unser Kind ohne einen Namen vor dem Gesetz. [...] saure Desinfektionsluft zerschneidet dir die Lungen. Champion Exterminator gegen Kakerlaken tropft von den Abflussrohren, an den Wänden rinnt es gelb, der Teppich aus Synthetik schwitzt sein Muster, Bier- und Spermarinnsal, in Schichten eingetrocknet [...] (MM25)⁴

Jason und Medea müssen regelmäßig fremdgehen, sich quasi prostituieren, um Geld für ihren Unterhalt zu verdienen. „Du bist fortgegangen wie oft, und zurückgekehrt wie oft, und wieviele Male war ich fort, und du hast gewartet auf mich.“ (MM18) Jason sagt, dass New York genauso schlimm sei wie der Krieg, ein Chaos. In Claire, die Tochter des reichen Unternehmers Sweatshop-Boss (Mr. Sawyer), eines Aufsteigers im Rollstuhl, findet er eine Frau, die ihm eine neue Lebensperspektive eröffnet. Jason habe nach Dea Loher

die Kraft und die Willensanstrengung zu sagen, dass es ihm reicht, dass die Flucht einen anderen, als nur lebenserhaltenden Sinn gehabt haben muss. Sozialer Aufstieg also. Der Weg dahin ist egal, Hauptsache raus. Das ist für mich nicht negativ konnotiert, denn da steckt ja auch Lebensenergie dahinter. Die Geschichte wird immer so bewertet: Jason ist der Verräter. Das ist auch schon so, aber er will auch wieder weiter, sich befreien aus alten Verhältnissen.⁵

³ Hörnigk: „*Ich weiß, was du jetzt tun musst.*“ S. 6.

⁴ Loher, Dea: *Manhattan Medea. Blaubart – Hoffnungen der Frauen. Zwei Stücke.* Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 2010.

⁵ Hörnigk: „*Ich weiß, was du jetzt tun musst.*“ S. 7.

Medea meint hingegen, dass Jason auch dieses Mal zu ihr zurückkehren wird. Medea glaubt, dass die Liebe zwischen ihr und Jason etwas Absolutes ist und das Kind dessen Manifestation: dadurch und solange es existiert, lebt auch diese Liebe weiter. Sie stahl das Geld ihres Vaters und opferte ihren Bruder diesem Mann, nicht weil sie eine existentielle Not hatte, wie Jason, sondern weil sie ihn liebte. Jason erlebte diese Liebe aber anders. Er behauptet: „Nicht, weil es unsere Entscheidung war. [...] Die Umstände haben uns zusammengezwungen. [...] Die Not.“ (MM19) Mit Lohers Worten sei Jason für die Liebe „zu sehr Realist und auf andere Art ehrgeizig.“⁶ Medea merkt erst als Jason sie verlassen will, dass er sie ausgenutzt hat.

Soll ich dir sagen, dass du mich benutzt hast. So lange, bis ich dich die fremde Sprache dieses Landes gelehrt habe. Mein Geld gebraucht, um den Captain des Frachters zu bestechen. Meine Kraft gebrochen, bis du deine Bessere findest, die dir mehr von Nutzen ist. Damit es sich gelohnt hat endlich dass du deine Mutter getötet hast. (MM26-27)

Jason weist diesen Vorwurf nicht zurück, sogar gibt ihr Recht: „Du kennst mich gut. Ja, ich würde dich immer wieder betrügen, mit jeder vielsprechenden Frau, so lange, bis es sich auszahlt.“ (MM27) Dadurch wird der Stereotyp des antiken Helden von Argo dekonstruiert. Die Figur Velazquez, der als Maler mit Medeas Worten ein Menschenkenner ist, (MM14) beschreibt ihn als einen Hund, der mittelgroß und bleich ist, manchmal gebückt geht, und der trotzdem, je länger er betrachtet wird, umso schöner wird. Jason reflektiert sich selbst und weiß, was und warum er getan hat und übernimmt die Verantwortung für seine Taten. Doch die Verantwortung dafür, dass Medea ihren Vater wegen ihm betrogen hat, übernimmt er wiederum nicht und sagt, dass dafür nicht er, sondern Medea schuldig sei: „Gib mir jetzt nicht die Schuld.“ (MM24) Durch seine Figur stellt Dea Loher die Weltanschauung dar, dass der Mensch für seine Taten selbst verantwortlich ist.

Die Autorin stellt in ihrem Drama also die eigene Verantwortung mit den gesellschaftlichen Umständen oder dem Schicksal gegenüber. Es ist festzustellen, dass schon in den attischen Tragödien – und insbesondere im Drama *Medea* von Euripides – die Protagonisten aus dem mythischen Muster eines göttlich verfügt Schicksals heraustreten, indem menschliche Entscheidungen und menschliches Handeln als Motoren der Kausalkette des Geschehens gezeigt werden. Wie Wogenstein ganz richtig bemerkt, spielt in Euripides' *Medea* das göttlich verfügte Schicksal keine Rolle. An die Stelle der mythisch-schicksalhaften Fügung treten Entscheidungen und Handlungen, welche durch triebhafte Affekte, Wut oder Zorn und die „Sprache der gewaltsamen Leidenschaften“⁷ motiviert scheinen.⁸

⁶ Ebd.

⁷ Volkelt, Johannes: *Ästhetik des Tragischen*. 4. Aufl. München: Beck, 1923, S. 384.

Hans-Thies Lehmann sieht in Medea eine für die attische Tragödie exemplarische literar- und geistesgeschichtliche Entwicklung, bei der „aus der Fabel des Mythos [...] die Fabel des Trieblebens“⁹ wird. Er sagt: „An die Stelle des *mýthos* tritt der *thymós*“.¹⁰

Bei Lohers Medea dominiert auch die Leidenschaft. Die Feuer- und Blut-metaphorik, symbolisiert durch die Farbe Rot, zieht sich durch das ganze Stück. Medea tötete ihren Bruder mit einem Messer wegen der Liebe gegenüber Jason und ihrem Kind. Sie meint, dass dieser Mord sie verbindet. „Das verbindet. Diese Nacht. Und alle Nächte danach, in denen wir in dieser Schuld lagen, die wir teilen. Für immer.“ (MM34) Doch Jason sieht das anders. Er meint, dass genau der Tod zwischen ihnen steht. „Mit uns würde immer Kampf sein. Zwischen uns würde immer Tod sein. Wir haben uns die Hölle geschaffen, und ich muss dich lassen oder – dieses Feuer frisst mich.“ (MM35) Medea setzt Claire als Kontrast zu sich, die Liebhaberin Jasons, für die er sie verlassen will. Sie sagt über Claire: „Sie ist jung. Sie ist schön. Ihre Haut ist weiß.“ (MM37) Jason erklärt ihr aber den Hauptgrund für seine Entscheidung: „Sie ist Unschuld.“ (MM38) Folglich repräsentiert Medea für ihn die Schuld. Dass in Medeas Identität auch der *thymós* eine zentrale Rolle spielt, drückt auch ihr todbringendes Hochzeitsgeschenk für die neue Braut aus: ein rotes Lederkleid, das lange im Säurebad der Färberei lag. Durch das Bild der lodernen Flamme, mit dem Medea sich verbrennt und das Stück schließt, wird das Metaphernfeld Feuer, Blut in der Farbe Rot verankert.

Sich dadurch verleiten zu lassen, dass Medeas Handeln bloß durch die in ihr herrschende Leidenschaft motiviert ist, wäre vereinfachend. Dea Loher geht in ihrem Drama von Identität als sozialer Konstruktion aus. Die postmoderne Identitätsforschung geht nicht von einer festgelegten und abgeschlossenen Identitätsentwicklung aus, sondern sieht die Herstellung von Identität vielmehr als einen lebenslangen Prozess der eigenen Lebensgestaltung an. Identität ist nicht angeboren, sondern wird durch das Handeln des Subjekts permanent neu hergestellt.¹¹ Die Herstellung von Identität kann demnach als subjektiver Konstruktionsprozess aufgefasst werden, in dem Individuen aktiv an ihrer Identität arbeiten. In diesem Sinne stellt Loher ihre Figuren als Gestalter ihrer Identität dar.

⁸ Wogenstein, Sebastian: „Meine Nachahmung eine Neuerschaffung“ – Aneignung und Ent-stellung in Dea Loher Manhattan Medea. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* Volume XCIX, Number 3, 2007, (S. 298-315.) hier: S. 302.

⁹ Lehmann, Hans-Thies: Theater und Mythos: *Die Konstitution des Subjekt im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler, 1991, S. 188.

¹⁰ Ebd. S. 189. Vgl. „Und ich erkenne das Grauensvolle, das ich zu tun gedenke. / Doch mein Zorn [*thymós*] ist stärker als meine vernünftigen Gedanken (v. 1078f.)“⁴. In: Euripides: *Medea*. Griechisch/Deutsch. Hrsg. und übersetzt von Karl Heinz Eller Stuttgart: Reclam, 1992, S. 85.

¹¹ Feldhaus, Kathrin: *Inszenierung von Geschlechteridentität. Wechselwirkung und Demaskierung im Werk von Diane Arbus*. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2008, S. 17.

Die Figur des Sweatshop-Boss' ist dafür ein gutes Beispiel. Ähnlich wie Jason, der einen höheren Lebensstandard erreichen will, ist er unter bestimmten Umständen bereit, sich zu verändern. Wie auch die anderen Figuren bei Loher, reflektiert auch er auf sich selbst: „Ich bin biegsam. Die harten Winde über meinem Leben haben mich gelehrt, geschmeidiger zu sein als junger Bambus.“ (MM50) Sweatshop-Boss stellt einen Aufsteiger dar. In sehr armen Verhältnissen geboren, arbeitete er lange am Hafen, bis er wegen eines Unfalls seine Beine verlor und seitdem im Rollstuhl sitzt. Aber er konnte dank geliehenen Geldes ein eigenes Textilunternehmen gründen und wurde damit reich. Sweatshop-Boss repräsentiert im Drama die Oberschicht, dessen Geld und Lebensstandard Jason durch die Ehe mit seiner Tochter Claire erreichen will. Sweatshop-Boss ist sich über Jasons Absichten im Klaren. Für Sweatshop-Boss verstärkt dies jedoch nur ein Gefühl der Überlegenheit, wie sich an der von ihm verwendeten Hunde-Metaphorik ablesen lässt:

Meine Tochter ist eine Geldheirat, und jeder Schwanz in der Stadt ist scharf auf sie. Sie weiß das auch. Es hat etwas Befriedigendes, sich einen hergelaufenen Hund aus Chinatown zu nehmen, und dafür die müde hechelnden dekadenten Stammbaumrüden auszuschlagen. Nicht. Man spürt die Dankbarkeit doch eher, die Devotion, und dann – sein Fell hat den Geruch der Straße, das kitzelt sie. (MM47)

Sweatshop-Boss glaubt an „alte Gesetze [...] Auge um Auge, Zahn um Zahn“ (MM49). Er erklärt Medea für seine Entscheidung, dass ihr Sohn bei Jason und Claire bleibt, die folgenden Gründen: Er will Medeas Kind die Chance, eine gute Bildung zu bekommen, nicht verweigern. Er droht ihr, falls sie das nicht akzeptieren sollte, die Wahrheit über den Mord an Medeas Bruder aufzudecken. Als Medea ihm vorwirft, ihr Sohn sei also „ein lebendes Pfand“, antwortet er: „Auch nur ein Wort. Nenn es wie du es willst. Diese Stadt lebt von Verwandlung.“ (MM49) Auf die Frage von Sweatshop Boss: „Wie lange bist du schon hier. Was hast du gemacht aus dir. Hast du dich verändert?“, antwortet Medea „Ich habe das Wahre im Dauernden gesucht“ (MM49). Medea ist also hartnäckig und unbeugsam. Loher stellt fest, dass man ihr zum Vorwurf machen kann, dass sie ihre Zukunftslosigkeit tatenlos hinnimmt. „Nur auf die Liebe vertrauen und nicht bemerken, dass sich so ein Verhältnis ja auch verändert mit der Zeit, immer die alten Erinnerungen, das ist ja auch furchtbar.“¹² Dea Loher stellt Medea als eine Figur dar, die für ihr tragisches Schicksal selbst verantwortlich ist. Wie oben bereits erwähnt wurde, treten die Figuren bei Loher als GestalterInnen ihrer eigenen Biografie auf. Doch bevor man Medeas scheinbar bewusste Entscheidung, in ihrer Opferrolle zu verharren, als ihre persönliche Schuld bezeichnet, sollen weitere Aspekte der Identitätsbildung, die im Drama auftauchen, detaillierter untersucht werden.

¹² Ebd. S. 7.

Fremdheitskonstruktionen

Wie bereits festgestellt wurde, kann Identität nicht als angeboren oder statisch angesehen werden, sondern konstruiert sich in der alltäglichen Interaktion durch Darstellungs- und Zuschreibungsprozesse immer wieder neu. Es reicht also nicht aus, zu beleuchten womit sich Lohers Medea identifiziert, sondern auch welche Möglichkeiten sie überhaupt hat, bzw. welche Eigenschaften ihr von Anderen zugeschrieben werden.

Sweatshop-Boss bezeichnet Medea an einer Stelle als „Fremde“ (MM46). Laut Waldenfels kann Fremdes immer nur als Relationsverhältnis verstanden werden.¹³ Die drei Aspekte des Ortes, des Besitzes und der Art, die das Fremde gegenüber dem Eigenen auszeichnen, spielen dabei eine zentrale Rolle.¹⁴ Wenn Sweatshop-Boss über Medea sagt: „Bist du die Fremde“ (MM46), konstruiert er sie *als foreign, alien und strange*. Die Tragödie Medeas ist, dass sie sich die Rolle der Fremden auch annimmt und sich damit identifiziert. Sie behauptet nämlich: „Ich bin die Fremde.“ (MMEbd.) Es muss weiterhin betont werden, dass Identifizierungen dazu führen, dass die Fremdheit eine kollektive Form annimmt, weil als fremd das gilt, was aus der jeweiligen kollektiven Eigenheitssphäre ausgeschlossen und von der kollektiven Existenz getrennt ist, was also nicht mit Anderen geteilt wird. Die Fremdheit bedeutet in diesem Sinne die Nichtzugehörigkeit zu einem Wir.¹⁵ Medea und Jason werden als Flüchtlinge aus der Gesellschaft ausgegrenzt. Solange Medea diese ausgrenzende Zuschreibung akzeptiert und sich mit der Bezeichnung Anderer identifiziert, entscheidet sich Jason dafür, die Rolle des Fremden nicht mehr mitzutragen. Der entscheidende Unterschied zwischen ihnen ist also in der Identifizierung ihres Selbst zu suchen. „Feuer und Wasser gehören nicht zusammen“, (MM24) sagt Jason an einer Stelle und fasst die Tragödie damit kurz zusammen.

Die Fremdheit Medeas und Jasons zeigt sich im Drama jedoch nicht nur auf der gesellschaftlichen Ebene. Jason erzählt, dass er noch vor dem ersten Treffen mit Medea und noch vor dem Krieg mit seiner Mutter zu Fuß floh. Diese war jedoch zu schwach, sodass Jason sie trug. Als sie einen Fluss erreichten, merkten sie, dass die Strömung zu stark und das Wasser – wie Jason erzählt – „zu hoch für einen Mann mit Last“ (MM21) war. Seine Mutter füllte also die Taschen ihres Mantels mit Steinen und bat ihren Sohn um Hilfe. Jason kam ihrer Bitte nach und erstickte sie. Der Matrizid Jasons am erzählten Beginn der Geschichte und Medeas Ermordung ihres Sohnes am Ende des Stücks bilden eine Klammer der dazwischen stattfindenden Handlung. Das unmittelbare Resultat des Mordes in beiden Fällen ist nach

¹³ Waldenfels, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Frankfurt a.M., 1997, (16-65) Hier: S. 19.

¹⁴ Ebd. S. 19.

¹⁵ Ebd. S. 22.

Haas eine Bewusstwerdung des isolierten Selbst und zugleich eine Selbstdissoziation und Entfremdung.¹⁶ Jason fasst seine Gefühle folgendermaßen zusammen: „da gab es niemand mehr der mir näher war als ich mir selbst und keinen der mir fremder war als ich mir selbst“ (MM22). In beiden Fällen schlägt die intimste Liebe zwischen Mutter und Sohn in die aggressivste Form der Gewalt um, in beiden Fällen wird der Mord mittels Ersticken durchgeführt.

Bereits Freud hat mit der Vorstellung aufgeräumt, dass das Ich Herr im eigenen Hause und sich selbst vertraut ist. Nach Waldenfels begegnet uns Fremdheit folglich nicht nur in Anderen, sie beginnt im eigenen Haus als Fremdheit meiner selbst oder als Fremdheit unserer selbst.¹⁷ Er warnt uns jedoch vor einer „sich selbst aufhebenden Verallgemeinerung der Fremdheit“, wie es laut ihm bei Julia Kristeva zu finden sei.¹⁸

Je nachdem, in welcher Beziehung die Fremderfahrung zur Ordnung des jeweiligen Betrachters steht, kann man zwischen verschiedenen Fremdheitsgraden unterscheiden. Laut Waldenfels gibt es neben der alltäglichen oder normalen Fremdheit die strukturelle Fremdheit.¹⁹ Die höchste Steigerung wird jedoch in der radikalen Fremdheit erreicht. Diese geht nämlich über die Grenzen jeglicher Ordnung hinaus, ist also jeglicher Ordnung fremd und führt an die ‚Grenzen der Existenz‘. Das radikal Fremde zwingt zur Auseinandersetzung mit sog. Grenzphänomenen oder Hyperphänomenen, wie Schlaf, Rausch, Eros oder Tod. Sie stellen nicht nur eine bestimmte Interpretation, sondern auch die bloße Interpretationsmöglichkeit in Frage. Die radikale Fremdheit stellt das Fremde als eine nicht zu überwindende Grenze dar.²⁰

Diese radikale Fremdheit entdeckt Jason in sich selbst, als er seine Mutter tötet. Das ist ein Gefühl, das er nicht begreifen, kategorisieren oder anders gesagt, verorten kann. Waldenfels betont über den Ort des Fremden, dass es – streng genommen – ein Nicht-Ort ist. Das Fremde ist nicht einfach anderswo, es ist das Anderswo. Etwas ist da, indem es nicht da ist und sich entzieht. Er definiert das Wesen des Fremden mit einem Zitat von Husserl

¹⁶ Wogenstein: „*Meine Nachahmung eine Neuerschaffung*“ S. 301.

¹⁷ Waldenfels: *Topographie des Fremden* S. 23.

¹⁸ „In die Schwierigkeit einer sich selbst aufhebenden Verallgemeinerung der Fremdheit gerät Julia Kristeva, ohne es zu bemerken. Ihre Überlegungen, die ganz und gar auf das psychoanalytisch instrumentierte Motiv eines Fremden in uns selbst zugespitzt sind, überschlagen sich am Ende in der Feststellung: »Das Fremde ist in mir, also sind wir alle Fremde. Wenn ich Fremder bin, gibt es keine Fremden«, dazu der mehr als fragliche Nachsatz: »Deshalb spricht Freud nicht von ihnen«. Die Autorin ist bemüht, beides zu retten, die Universalität und die Differenz, aber wie? Die »radikale Fremdheit« sucht sie im Paradox einer »Gemeinschaft von Fremden«, die durch kein »gemeinschaftsstiftendes Band« zusammengehalten wird und doch zu einer »Allianz von Einzigartigkeiten« zusammenfindet.“ Vgl. Ebd. S. 23.

¹⁹ Ebd. S. 35.

²⁰ Ebd. S. 36.

als „die bewährbare Zugänglichkeit des original Unzugänglichen“.²¹ Deswegen sagt Jason: „da gab es niemand mehr der mir näher war als ich mir selbst und keinen der mir fremder war als ich mir selbst“ (MM49).

Der achte Akt beginnt mit einem Monolog von Medea, in der sie die Geschichte des Brudermords am Schiff erzählt. Im Monolog kommen ihr Bruder, Jason und sie selbst zu Wort. Hörnigk interpretiert diesen Monolog als eine eigene Sprache, die immer auch ein fremder Gedanke sei. Dea Loher betrachtet ihn als eine Form von Entäußerung: „Der Monolog ist eine Art Ekstase, einerseits eine Entfremdung, andererseits ein Beisichsein.“²²

In den Augen ihres Sohnes sieht Medea die Augen ihres Bruders. Deshalb sagt sie im letzten Akt, als sie ihren Sohn tötet: „Mein Bruder. Du hattest recht. Es reicht nicht für vier. Es reicht nicht einmal für drei. Ich gebe dich zurück. Und dann wird Frieden sein. Und ich werde endlich allein sein mit mir. Nur für mich. Für mich.“ (MM61)

„Feuer und Wasser gehören nicht zusammen“ (MM24). Damit wird das Ende der Beziehung zwischen Medea und Jason begründet. Das Ende der Beziehung ist aber auch das Ende Medeas Welt und Leben. Jason ist jemand, der vergessen und verdrängen kann. „[Er] will auch wieder weiter, sich befreien aus alten Verhältnissen.“²³ Er will deswegen über den Mord des Bruders und die Grausamkeiten nicht reden. Nach der Autorin liegt die Grausamkeit für Medea darin, dass sie mit dem Verlust Jasons auch die Erinnerung an das Vergangene verliert, bzw. die Möglichkeit, sich jemandem darüber mitzuteilen. Der Schmerz ist ihr großes Geheimnis, die einem Anderen nicht mehr mitteilbar ist. Die Grausamkeit für sie ist also, dass sie von der Kommunikation ausgeschlossen wird.

Laut Haas finden sich perspektivische Verschiebungen dort, wo Loher den klassischen Konflikt zwischen der verlassenen Ehefrau und ihrem untreuen Ehemann vor dem Hintergrund von illegaler Immigration, Kapitalismus und Umweltzerstörung entfaltet.²⁴ In New York herrschen Marktgesetze, denen man sich unterwerfen muss. Wie schon erwähnt wurde, verweigert sich Medea jedoch der Verwandlung und außerhalb der Verwandlung auch jeglicher Integration, so Loher über die Figur. „Sie ist zu individualistisch und egoistisch, sie erkennt keine Marktgesetze an.“²⁵ Wie an vorhergehender Stelle ausgeführt wurde, wird Medea als Fremde abgestempelt und identifiziert sich mit dieser Rolle. Medea will sich nicht verwandeln. Jason hingegen identifiziert sich mit der Rolle eines Aufstiegers, ähnlich wie Sweatshop-Boss. In der Welt des Dramas scheint es zwei Wahlmöglichkeiten zu geben: Man identifiziert sich entweder mit der Rolle

²¹ Ebd. S. 21.

²² Hörnigk „*Ich weiß, was du jetzt tun musst.*“ S. 7.

²³ Ebd.

²⁴ Haas: *Gender-Performanz und Macht*. S. 220.

²⁵ Hörnigk: „*Ich weiß, was du jetzt tun musst.*“ S. 7.

des Fremden und entscheidet sich für das in dieser Rolle Ausharrende, wie es Medea tut. Oder, man erkennt die ‚Marktgesetze‘ wie Jason und Sweatshop-Boss und beutet andere Menschen aus, um eigene Ziele erreichen zu können. Im Drama *Manhattan Medea* stellt Dea Loher jedoch eine weitere Figur vor, die offenbar zwischen diesen zwei Möglichkeiten nicht wählen will und die lieber als Beobachter der Ereignisse auftritt: „Ich bin noch nicht auf dieses Karussell gesprungen, ich höre nur die Melodie [...] Wird es eine Komödie, wird es eine Tragödie, es tut nichts, wenn es nur ein echtes Spiel ist.“ (MM54)

Parodie der Konstruktionen

Judith Butler, Vertreterin der dekonstruktivistischen Theorie, stellt in ihrem Werk *Gender Trouble* (1990) die Unterscheidung zwischen *sex* und *gender* und dadurch jeglichen Essentialismus von Geschlechteridentität radikal in Frage. Die Kategorien von Männlich- und Weiblichkeit seien an sich konstruierte Idealtypen zur Hierarchisierung der Geschlechterordnung und Machtverhältnisse.²⁶ Butler entwickelte die theoretische Kategorie der *genderperformance*, mit der sie den performativen Charakter und damit die Konstruiertheit der Geschlechteridentität hervorhebt. Sie verwendet den Begriff *performativ*, da er „auf eine inszenierte, kontingente Konstruktion der Bedeutung verweist.“²⁷ Butler versteht die Performativität als eine sich ständig wiederholende und zitierende Praxis. Die Kategorien von Weiblichkeit und Männlichkeit werden demzufolge als Effekte einer Inszenierung dargestellt, die durch Kleidung, Gesten und performative Akte erfolgt. „Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (*gender*) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese „Äußerungen“ konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind.“²⁸

Gleichzeitig bieten die performativen Akte aber auch die Möglichkeit, den verdinglichten Status der Geschlechteridentität in Frage zu stellen.²⁹ Das Potential der Subversion oder Destabilisierung der Geschlechterordnung bieten von der Norm abweichende Wiederholungen und Stilisierungen. Butler führt als Beispiele dafür die *Butch-Femme*³⁰- und *Drag-Insze-*

²⁶ Feldhaus: *Inszenierung von Geschlechteridentität*. S. 25.

²⁷ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 205.

²⁸ Ebd. S. 49.

²⁹ Butler, Judith: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, (S. 301-320.) hier: S. 301.

³⁰ „Mit dem Begriff *Butch-Femme* werden lesbische Paarkonstellationen bezeichnet, in denen sowohl feminine als auch maskuline Rollen übernommen werden. Sie machen die Konstruktivität der Kategorie ‚Geschlecht‘ transparent, weil sie sich der gesellschaftlich geforder-

nierungen an. *Drag* bezeichnet die kulturelle Praxis der gegengeschlechtlichen Verkleidung in homosexuellen Subkulturen.³¹ Die Performanz des Transvestismus subvertiert die Differenzierung zwischen Innen und Außen, sowie zwischen Erscheinung und ‚Realität‘. Durch das Spiel mit der Unterscheidung zwischen der Anatomie des Darstellers und der dargestellten Geschlechtsidentität werden die Vorstellungen von einer primären geschlechtlich bestimmten Identität parodiert.³²

Im Drama dekonstruiert die Figur Deaf Daisy als taube(r) Bettler(in) mit seiner/ihrer transgressiven Identität als Transvestit die Gender-Differenz sozusagen in seiner/ihrer eigenen Person. Durch sie/ihn stellt die Autorin eine Figur der Überschreitung dar. Deaf Daisy bricht mit ihrem/seinem Cross-Dressing in die Welt der binären Unterscheidung ein, die ihre augenfälligste Repräsentation in der Kleiderordnung findet. „Verraten Sie mich nicht. Heute denken sie, die Lust, in Stöckelschuhen zu gehen, kommt aus den Genen. Wenn die wüssten, wie einen die Füße schmerzen, bis man es lernt.“ (MM42) Wie auch von Haas so interpretiert, zeigen sich gesellschaftliche Normen und Grenzen gerade in Kleidung und Mode, welche vorschreibt, was als akzeptabel und was als gewagt gilt, genauso seien aber auch Veränderungen dieser häufig ungeschriebenen Gesetze besonders auffällig.³³ Die Überschreitung der durch die Kleidung markierten Grenze sei die performative Praxis, durch die sich Deaf Daisy als Transvestit ausweist.

Die geschlechtsspezifischen Inszenierungen sind im Werk von Dea Loher sowohl bei den transvestischen Inszenierungen als auch bei der äußeren Erscheinung im Alltag mit dem Thema der Maskerade verbunden. Das Konzept der Maskerade spielt seit dem 18. Jahrhundert eine wichtige Rolle im Geschlechterdiskurs. Die Prägung als theoretisches Modell der Gender Studies beruht jedoch auf dem Werk der englischen Psychoanalytikerin Joan Riviere (1883-1962) deren Aufsatz *Weiblichkeit als Maskerade* (1929) in den 1980er Jahren wiederentdeckt worden ist.³⁴ Joan Rivieres Begriff „performativitätstheoretische und konstruktivistische Weiblichkeitsdefinition“ reflektiert die grundsätzliche Konstruiertheit der Geschlechteridentität, indem er auf die Performativität und den Inszenierungscharakter verweist.³⁵

ten Rollenfestlegung entziehen, die sie scheinbar imitieren“. Feldhaus: *Inszenierung von Geschlechteridentität*. S. 28.

³¹ Ebd. S. 28.

³² Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 201.

³³ Wogenstein: „*Meine Nachahmung eine Neuerschaffung*“ S. 307.

³⁴ Feldhaus: *Inszenierung von Geschlechteridentität*. S. 28.

³⁵ Friedemann, Kreuder: *Maske / Maskerade*. In: Fischer-Lichte, Erika, Kolesch, Doris & Warstat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, (S. 192-194.) hier: S. 194.

Es ist aber wichtig zu erwähnen, dass die Kleidung hier primär nicht nur als Maskerade verstanden werden darf. Wie auch Hass betont, konstruiert die Kleidung performativ die Figur und zwar ganz im Sinne des etymologischen und eigentlich metonymischen Hintergrundes unseres Personenbegriffs, der auf die Theatermaske, *persona* verweist.³⁶ Deaf Daisy identifiziert ihre/seine Eltern mit Kleidungsstücken:

Mein Vater war eine rostbraune taillierte Jacke mit Samtkragen, unecht, und einem Manschettenknopf am linken Ärmel seines Hemdes Meine Mutter hauptsächlich ein mauvefarbenen geblümter Wickelrock mit Totenköpfen an Saum. Oben trug sie nichts. (MM42)

Deaf Daisy übernimmt als handelnde Figur in Medeas mörderischer Intrige eine wichtige Rolle, indem er/sie aus den ätzenden Abwässern des Sweatshops, die „von der Färberei in den Fluss hinausgepumpt werden“ (MM45), ein hochgiftiges rotes Kleid besorgt, welches Medea Jason als Hochzeitskleid und Geschenk für Claire überreicht. „Wer ein Kleid aus dieser Lauge trägt, der sieht keinen Morgen mehr. Die Haut muss tödlich sein.“ (MM42) Das Brautkleid ist also als eine Haut zu verstehen. Die Kleidung ist nicht einfach vom Körper zu trennen, oder nur ein bloßer Überwurf, unter dem sich ‚das Wahre‘ verbirgt, sondern eine Bezeichnungspraxis, die sich innerhalb gesellschaftlicher Codes bewegt und von diesen abhängig ist. Kleidung stellt somit ein konstitutives und doch auch immer schon ideologisches Element der Subjektgründung dar.³⁷

Sich-Kleiden: eine Form von Bezeichnungspraxis – Kleidung als potentiell subversive Handlungsmöglichkeit in einem Signifikations- und Resignifikationsprozess zu verstehen, der soziale Subjekte hervorbringt, lässt Wege alternativer Geschlechtsidentitäten jenseits der zwanghaft binären Unterscheidung aufscheinen, wie das etwa für Deaf Daisy als Transvestiten gilt.³⁸

Deaf Daisy ist ein(e) Zuschauer(in), der/die alles sieht und zwar nichts hört, aber trotzdem immer singt.

Ich bin das Gehäuse der Klanglosigkeit, die keine ist. Nur Abwesenheit von hörbaren Tönen. Ich kenne nicht meine eigene Stimme. Aber ich fühle sie pulsieren. Wie alle Geräusche lautlos in mir schwingen und vibrieren. Ich trage die Stille des Weltraums in mir, die hellhörige, die dem Tod vorausgeht. Lauschen Sie nur. [...] Hörst du jetzt [...] Die Stille. (MM45)

Diese Figur stellt fest, dass es nicht die Realität ist, die sie interessiert, sondern ein spannendes Schauspiel, selbst wenn es sich wie bei einem Karussell im Kreise dreht: „Ich bin noch nicht auf dieses Karussell gesprun-

³⁶ Wogenstein: „*Meine Nachahmung eine Neuerschaffung*“. S. 308.

³⁷ Ebd. S. 309.

³⁸ Ebd. S. 309.

gen, ich höre nur die Melodie [...] Wird es eine Komödie, wird es eine Tragödie, es tut nichts, wenn es nur ein echtes Spiel ist.“ (MM54) Er/Sie nimmt die Ereignisse aus einer distanzierten Zuschauerperspektive wahr. Dea Loher spielt mit der Figur Deaf Daisy auf das Epische Theater und die diesem entsprechende Sichtweise an, dass die historische Erfahrung fragmentarisch und sprunghaft ist.³⁹ Mehr noch: Das Verständnis von Geschichte hänge vom Betrachter ab, denn ob das Spektakel letztlich eine Komödie oder eine Tragödie wird, bestimmt der Zuschauer. Was zählt, ist der Spiel- und Abbildcharakter der Ereignisse, der keine eindeutige Sinnzuschreibung zulässt.

Deaf Daisy ist also eine Figur, die als Transvestit nicht nur Geschlechterkonstruktionen, sondern alle angeborenen, festgelegten und abgeschlossenen Identitäts- und Fremdheitskonstruktionen parodiert. Während Medea „das Wahre im Dauernden“ sucht und die Rolle der Fremden akzeptiert und sich damit identifiziert und Jason und der Sweatshop-Boss an die Verwandlung glauben, und dadurch eigentlich die Ausgrenzung und Ausbeutung Anderer vollziehen, bleibt Deaf-Daisy ‚dazwischen‘. Genauso wie diese Figur durch die Imitation, Nachahmung herkömmlicher Geschlechterrollen die bestehende Ordnung der Kategorien *sex* und *gender* parodiert, parodiert er/sie sowohl die Rolle des Ausbeuters als auch des Ausgebeuteten. In diesem Drama erscheint also die Imitation als kritische Reproduktion von vermeintlich ‚naturgegebenen Tatsachen‘: „Die parodistische Wiederholung des Originals offenbart, dass das Original nichts anders als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist.“⁴⁰

Laut Inge Stephans ist Loher's kritische Sicht auf Medea als eine Figur, die sich nicht verwandeln will, zugleich eine kritische Sicht auf ein Verständnis des Mythos als eines unveränderlichen, sich permanent wiederholenden Geschehens. Loher schreibe den Mythos nicht um, sondern versuche, ihn durch ihr Stück aufzusprengen und zu dynamisieren.⁴¹ Durch die verschiebende Wiederholung des vermeintlich originalen Mythos Medea von Euripides eröffnet Dea Loher eine neue Dimension, eine Art mythopoietische Dimension, durch die sie – so meine These – den Mythos selbst parodiert. Dafür verwendet sie die Figur Velazquez.

³⁹ Haas, Birgit: *Gender-Performanz und Macht*. S. 221.

⁴⁰ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 58.

⁴¹ Stephan, Inge: Gewalt-Szenarien. Medea-Mythen in der Literatur der Gegenwart: Taboris M (1985) und Loher's Manhattan Medea (1999). In: Weininger, Robert (Hrsg.): *Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945. Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Band 19. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2005, S. 108.

Parodie des Mythos

Velazquez ist ein *doorman* bei Sweatshop-Boss. Wenn er seine Pflicht nicht vor dem Haus erfüllt, malt er zu Hause. „Das ist eine höhere Pflicht.“ (MM11) Er ist ein Menschenkenner, ein Beobachter. Er beschreibt Jason als durchschnittlich, „Er ist nicht gerade ein Riese. Aber auch kein Zwerg. Er ist so mittel. Mittelgroß.“ (MM14) und sagt, dass er auf den ersten Blick wie ein Hund aussieht. „Aber je länger Sie ihn ansehen, desto schöner wird er.“ (MMEbd.) Was schön für ihn bedeutet, erklärt er folgendermaßen:

Schön – ich rede von der Malerei, nicht von Werbung. Nicht von der Oberfläche, sondern wie sich diese Oberfläche zusammensetzt. Das, was dem ersten Eindruck widerspricht, was sich dem Schein entgegenstellt, zum Beispiel, das macht Schönheit. (MM15)

Velazquez beschreibt Claire als „Süß, das Vögelchen, was sage ich, ein Engel. Clever und süß.“ (MM13) Er ist wiederum eine Figur im Lohers Drama, die fähig ist, sich selbst zu reflektieren und sich mit einem selbst-ironischen Blick auch selbst beobachtet:

Er [der Sweatshop-Boss] will sich porträtieren lassen von mir. Aber er sagt, <nicht seine Erscheinung, sondern die Wahrheit> soll ich malen. Ich habe darüber nachgedacht. Dann sage ich zu ihm, Mr. Sawyer Sir, sage ich, ich glaube, so weit bin ich noch nicht. (MM12)

Velazquez ist menschlich und da auch er zu den Ausgebeuteten gehört, hat er Mitleid mit Medea. „Die Frau tut mir leid.“ (MM16) Am Ende des Stücks, als Medea von ihrem Kind Abschied nehmen soll, sollte er laut der Anweisung von Sweatshop-Boss anwesend sein. Doch er will nicht „das Unglück anderer Leute“ (MM60) sehen. Er schenkt ihr sogar eine Kopie des Bildes von Diego Velázquez: Der Infant Philipp Prosper aus dem Jahr 1659. Der *doorman* ist nämlich „ein Meister der Kopie.“ (MM11) Die Grenzen zwischen ihm und dem Maler aus dem Mittelalter verwischen sich:

Ich lerne durch Nachahmung. Noch ahme ich ihn nach, den anderen Velazquez. Noch unterwerfe ich mich jedem Detail in seinen Bildern in akribischem Studium, aber schon jetzt ist meine Nachahmung eine Neuerschaffung, die meinen Vorfahr bei genauem Hinsehen übertrifft. Ich bin ein Meister der Kopie. Und doch – indem ich sie signiere, mach ich ein Original aus ihr. Eine Kopie, die keine ist. Ein falscher Velazquez, der ein echter ist. (MM11)

Velazquez verteidigt sich gegen den Verdacht des Plagiats mit dem Argument, dass er keine abhängige Nachschöpfung erstellt, die spätestens im Moment des Signierens als Fälschung gelten könnte, sondern eine Neuerschöpfung. Damit ist der Maler die selbstreflexive Instanz des Stücks, der die einheitliche Zuschauerperspektive aufsprengt. Wie Haas betont, nimmt

der Türsteher-Velazquez ausdrücklich Bezug auf die Frage der Mimesis.⁴² Durch die Nachahmung wird das Wesen des Originals in Frage gestellt.

Der *doorman* bei Sweatshop-Boss, auf den Medea in der Eingangsszene des Stücks trifft, ist also wiederum eine Figur der Verwandlung. Er hat sich in den Maler Velazquez verwandelt. Dea Loher betont im Gespräch mit Hörnigk: „Für mich war ein zentrales Motiv im Stück, was sich nicht nur durch die Handlung zieht, sondern durch die Biographien der Personen, das Motiv der Metamorphose.“⁴³

Er schenkt Medea das Porträt von ihrem Sohn in der Form des bekannten Bildes *Der Infant Philipp Prosper*, das einen kleinen Jungen zeigt, der dem Betrachter ernst entgegenblickt. Dieses Bild wird jedoch am Schluss vom Feuer erfasst, in dem auch Medea verbrennt. Als das Feuer erloschen ist, hat das ursprüngliche Bild eine Metamorphose erlebt: Es hat sich in *Las Meninas* verwandelt, ein Bild, das ebenfalls von Velazquez stammt. Man sieht aber nicht das berühmte Original, sondern Picassos gleichnamige Bearbeitung aus den fünfziger Jahren. Aus Velazquez ist Picasso geworden und statt eines Knaben blickt jetzt ein Mädchen den Betrachter an.

Dieses Bild [...] ist auch eine Metamorphose und *Las Meninas* bietet sich an, weil das Bild eine ähnliche Transformation durchmacht wie das Stück und über die Jahrhunderte hinweg immer wieder Variationen entstanden. Picasso ist einer der letzten berühmten Maler, die es variiert haben. Und was mir auch wichtig war, [...] dass sich das Porträt des Jungen in das Porträt des Mädchens verwandelt hat, zumindest im Text. Medea ist im Stück nur von Männern umgeben, d.h. ich will es nicht auf einen blöden feministischen Ansatz lenken, aber ihr Kind ist nun einmal ein Junge und im Augenblick des Todes wird es zum Mädchen. D.h., dass sie mit ihrem Kind den Bruder – mit dessen Augen es sie immer anschaut – und letztendlich sich selbst tötet. Sich selbst zurückgeben, ist die einzige Lösung. Deshalb das Bild.⁴⁴

Sebastian Wogenstein stellt in der eben erläuterten These von *doorman/Velazquez* über seine Malerei eine Absurdität fest. Der Ausgangspunkt dieser Absurdität sei, wenn man davon ausgeht, dass ein Original gerade dadurch als Original definiert ist, dass es wenigstens die Möglichkeit einer Kopie gibt.⁴⁵ Im Allgemeinen scheine darüber hinaus ein Konsens zu herrschen, dass es die Aufgabe der Kopie ist, das Original möglichst ‚getreu‘ nachzuahmen, eine Vorstellung, die man in besonders ausgeprägter Form in Johann Joachim Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst (1755) finden kann. Nach diesem Verständnis müsse als die höchste Stufe der ‚Wiedergabe‘ eine Nachahmung gelten, die vom Original nicht mehr zu unterscheiden ist. Winckelmanns programmatische Forderung nach einer Nach-

⁴² Haas: *Gender-Performanz und Macht*. S. 219.

⁴³ Hörnigk: „*Ich weiß, was du jetzt tun musst.*“ S. 6.

⁴⁴ Ebd. S. 6.

⁴⁵ Wogenstein: „*Meine Nachahmung eine Neuerschaffung.*“ S. 307.

ahmung der antiken Kunst sei – nach Wogenstein – aber merkwürdig formuliert und enthalte einen Anspruch, der von Manhattan Velazquez' Vorhaben nicht so weit entfernt sei: „Der einzige Weg für uns,“ schreibt Winckelmann, „groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“⁴⁶ Nachahmung, um unnachahmlich zu werden, das ist auch das ironische Programm von Dea Lohers Velazquez.

Die Frage, warum das Drama *Manhattan Medea* selbst als ein ironisches Programm Dea Lohers bezüglich des gesamten Mythos von Medea zu verstehen ist, kann mit Hilfe eines kurzen Überblicks über verschiedene Mythos-Auffassungen mit besonderem Hinblick auf den Medea-Mythos beantwortet werden:

Als Ausgangspunkt muss der Begriff Mythos definiert werden. Dazu sind die Gedanken des Anthropologen Claude Levi-Strauss relevant: „Wir schlagen [...] vor, jeden Mythos durch die Gesamtheit seiner Fassungen zu definieren. Mit anderen Worten: Der Mythos bleibt so lange Mythos, wie er als solcher gesehen wird.“⁴⁷ Der Mythos, als alternative Möglichkeit, ist eine wichtige Aussageform die Welt zu beschreiben. Er fungiert als alternatives Mittel der Realitätsbewältigung. In verschiedenen Varianten beinhaltet er verschiedene zentrale Aussagen. Bestimmte Figuren und Handlungskonstellationen können in den verschiedenen Varianten wiederkehren, aber sie sind keine Voraussetzungen für die Bearbeitungen.

In dieser Studie geht es jedoch weniger um die Fragen wie welche Figuren, Mythologemen oder Handlungskonstellationen sich in einem literarischen Werk wiederfinden sollen, damit dieses als Mythos-Auffassung verstanden werden kann, sprich ab wann also ein Werk als Arbeit am Mythos gilt, sondern es geht hier eher um die Frage, wie das Verhältnis zwischen einem angenommenen Ur-Mythos und dessen Bearbeitung ist.

Jede Bearbeitung ist eine Fortschreibung des Mythos. Evelyn Berger stellt fest, dass Christa Wolf sich in ihrem Werk *Medea. Stimmen* (1996) als Ziel genau das Gegenteil setzte: Sie wollte eine Art Entmythifizieren durchführen – doch dadurch dass sie das Thema überhaupt behandelte, nahm den Mythos auf und setzte ihn fort.⁴⁸

Roland Barthes konzentriert sich auf die negative Bedeutung, die der Mythos – im Sinne einer Manipulation der Wirklichkeit – annehmen kann. Der französische Semiotiker entlarvt ihn als ideologisches Werkzeug, das keiner inhaltlichen Beschränkung unterliegt. So betont Barthes, dass „der Mythos kein Objekt, kein Begriff oder eine Idee sein kann; er ist eine Weise

⁴⁶ Winckelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*. Stuttgart: Reclam, 1995, S. 4.

⁴⁷ Lévi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie*. Übersetzt von Hans Naumann. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 238.

⁴⁸ Berger: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*. S. 20.

des Bedeutens, eine Form.⁴⁹ Die deformierende Wirkung des Mythos erklärt er mit einem semiologischen Schema, das auf den an De Saussures Sprachforschung angelehnten Termini „Bedeutendes“, „Bedeutetes“ und „Zeichen“ aufbaut:⁵⁰

Der Mythos ist insofern ein besonderes System, als er auf einer semiologischen Kette aufbaut, die bereits vor ihm existiert – er ist ein sekundäres semiologisches System. Was im ersten System Zeichen ist (das heißt assoziatives Ganzes eines Begriffs und eines Bildes) ist einfaches Bedeutendes im zweiten. Man muss hier daran erinnern, dass die Materialien der mythischen Aussage [...] sich auf die reine Funktion des Bedeutens reduzieren.⁵¹

Folglich überfrachtet der Mythos nach Evelyn Berger in diesem Schema die reine „Objektsprache“ (also ein linguistisches System, die Sprache oder die ihr gleichgestellten Darstellungsweisen) mit seiner „Metasprache“ und manipuliert sie auf diese Weise:⁵² „Faktisch ist nichts vor dem Mythos geschützt; der Mythos kann sein sekundäres Schema von jedem beliebigen Sinn aus entwickeln, sogar [...] von einer Sinnentleerung aus.“⁵³ Nach Barthes stehen also dem Mythos diverse Möglichkeiten offen, verschiedene Formen der Sprache durch „Einschleichen“, „Aufblasen“, „Diebstahl durch Kolonialisierung“ zu unterwandern und aus deren ursprünglichem Sinn einen „sprechenden Kadaver“ zu machen.⁵⁴ Er stellt weiterhin fest: „Die Macht des zweiten Mythos besteht darin, den ersten als angeschaute Naivität zu setzen.“⁵⁵

Wie auch schon bei Christa Wolf zu beobachten ist, kann der Mythos, analog zu Claude Lévi-Strauss und auch zu Max Horkheimer und Theodor Adorno oder Hans Blumenberg positiv, als Alternative zur Herrschaft des instrumentellen Denkens begriffen werden. Spätestens mit der Dialektik der Aufklärung beginnt nämlich ein neues Kapitel der literarischen Adaptation antiker Mythen: Seit Horkheimer und Adorno, die den Mythos als Produkt der Aufklärung bestimmen und seit Blumenberg, der ihn als Resultat einer Arbeit am Mythos vorstellt, müssten mythologische Stoffe adaptiert und über ihre den Mythos rezipierende Rolle hinaus ihrer mythosstiftenden Leistung bewusst werden.⁵⁶ Mit jeder Neuinszenierung des Mythos erfülle literarische Produktion also eine mythopoietische Funktion,⁵⁷ welche in der

⁴⁹ Barthes: *Mythen des Alltags*. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964, S. 85.

⁵⁰ Ebd. S. 88-114.

⁵¹ Ebd. S. 92-93.

⁵² Berger: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*. S. 20.

⁵³ Barthes: *Mythen des Alltags*. S. 115-116.

⁵⁴ Ebd. S. 117.

⁵⁵ Ebd. S. 121.

⁵⁶ Catani, Stephanie: Vom Anfang und Ende des Mythos. Medea bei Christa Wolf und Dea Loher. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* Volume XCIX, Number 3, 2007, (S. 316- 332.) hier: S. 316.

⁵⁷ Ebd. S. 316.

Auseinandersetzung mit der vorausgehenden Stoffgeschichte steht und (bestenfalls) auch verschiedene mythenkritische Reflexionen leistet.

In Dea Lohers Theaterstück *Manhattan Medea* ist eine bewusste Auseinandersetzung sowohl mit der mythopoietischen als auch der mythenkritischen Dimension von Literatur angelegt. Laut Stephanie Catani erkenne der Text in Euripides' *Medea* den dominanten Prätext, dessen Kraft jedoch im Kontext der eigenen Inszenierung sabotiert und als Produkt einer rationalen Arbeit am Mythos problematisiert wird.⁵⁸ Dea Lohers Theaterstück radikalisiere die schon bei Wolf angelegten mythenkritischen Implikationen, indem es über den *Medea*-Mythos hinaus die literarische ‚Kopierbarkeit‘ und ‚Nachahmung‘ tradierter Mythen grundsätzlich in Frage stellt.

Ein literarischer Mythos will ‚gerade nicht in seiner Ursprünglichkeit und Verbindlichkeit verstanden werden, sondern als ‚immer schon in Rezeption übergegangen‘ [zit. nach Blumenberg], statt Heiligkeit gilt hier essentielle Distanz, statt Unveränderlichkeit gilt spielerische Behandlung, Variation und Freiheit der Imagination.⁵⁹

Horkheimers und Adornos These „Schon der Mythos ist Aufklärung“ und „Aufklärung schlägt in Mythologie zurück.“⁶⁰ hat die lange gültige Trennung zwischen Mythos und Logos aufgehoben. Mit Blick auf literarische Mythen machte in der Folge die Frage nach einem ursprünglichen, einem Ur-Mythos, keinen Sinn mehr, da insbesondere im Übergang von der mündlichen zur schriftlichen Mythensammlung die rationale Arbeit am Mythos bereits vollzogen ist. Die in der Dialektik der Aufklärung vordergründig politische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Funktion des Mythos erweitert Hans Blumenberg in *Arbeit am Mythos* um spezifisch philologische Erkenntnisse:

Erst die Arbeit am Mythos – und sei es die seiner endgültigen Reduktion – macht die Arbeit des Mythos unverkennlich. Auch wenn ich für literarisch fassbare Zusammenhänge zwischen dem Mythos und seiner Rezeption unterscheide, will ich doch nicht der Annahme Raum lassen, es sei ‚Mythos‘ die primäre archaische Formation, im Verhältnis zu der alles Spätere ‚Rezeption‘ heißen darf. Auch die frühesten uns erreichbaren Mythologeme sind schon Produkte der Arbeit am Mythos.⁶¹

Horkheimer/Adorno folgend, schlussfolgert auch Blumenberg: „Der Mythos selbst ist ein Stück hochkarätiger Arbeit des Logos.“⁶²

Solange also Barthes alle Bearbeitungen eines Mythos als Manipulationen und ideologische Herrschaftsmittel bestimmt, bewertet Lévi Strauß den

⁵⁸ Ebd. S. 317.

⁵⁹ Assmann, Aleida; Assmann, Jan: „Mythos“. In: Cancik, Hubert, Gladigow, Burkhard & Kohl, Karl-Heinz (Hrsg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Band IV. Kultbild – Rolle. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer, 1998, (S. 179-200.) hier: S. 180.

⁶⁰ Catani: *Vom Anfang und Ende des Mythos*. S. 317.

⁶¹ Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979, S. 133.

⁶² Ebd. 18.

Mythos und jede seiner Bearbeitungen als Medien, die eine historische Wahrheit transportieren. Die Werke sind nicht vom politischen und gesellschaftlichen Kontext ihrer jeweiligen Entstehungszeit losgelöst zu betrachten, sie greifen gegenwärtige Probleme und Fragestellungen auf. Diese sind immer aktuell oder werden immer aktualisiert und beziehen sich auf die Zeit und Raum, in denen sie entstehen.

Karl Kerényi stellt dementsprechend fest:

Das Urphänomen Mythos ist eine Bearbeitung der Wirklichkeit. Keine abgeschlossene Bearbeitung! Die Bearbeitung geschieht. Auf solche Weise ist sie das Urphänomen Mythos. Zum Wesen des Mythos gelangen wir, wenn wir wissen, dass der Mythos eben die ihm eigene, nicht abgeschlossene Bearbeitung der Wirklichkeit ist. Abgeschlossen wäre der Mythos tot und nicht der Mythos.⁶³

Laut Berger, wenn der abgeschlossene Mythos jedoch tot ist, wie Kerényi behauptet, hätten die Autoren durch sein Fortschreiben, gerade zur Lebendigkeit des Mythos beigetragen. „In diesem Sinne setzen ihre Mythenadaptation einen Prozess in Gang, an dessen Ende nicht mehr die ‚Ertötung‘ in Mythos und Literatur, sondern vielmehr die lebendige Kommunikation der Literatur mit dem Mythos steht.“⁶⁴ Die Muster, die in jeder Zeit wiederzuerkennen sind, schaffen das Gefühl einer ‚Wiederkehr des Gleichen‘. Für jede Literatur, die mythologische Stoffe aufgreift und neu verarbeitet, sollten diese Einsichten bedeuten, sich der Arbeit am Mythos bewusst zu werden und die eigene mythopoetische Dimension zu reflektieren.

Ähnlich zum Velazquez‘ Originalbild *Las Meninas*, auf dem, während das Königpaar lediglich hinten klein im Spiegel zu sehen ist, der Maler im ‚goldenen Schnitt‘ steht, befindet sich genauso im Drama von Dea Loher nicht die Tragödie um Medea, sondern die Herstellung von Kunst, die Parodie durch Nachahmung (*drag*) im ‚goldenen Schnitt‘.⁶⁵ Medea erscheint als Projektionsfigur, die innerhalb einer langen Kulturgeschichte immer wieder neu gestaltet wird. Als „Phantom“ (MM9) real kaum fassbar, ist es der *doorman* Velazquez, der sie im ersten Akt wahrnimmt, aber nur ihren „Schatten“, ihre „dunkle Gestalt“ (MMEbd.) sehen kann.

Meiner Meinung nach kann deswegen auf keinen Fall über ein Schicksal von Medea gesprochen werden, dem Dea Loher sie in *Manhattan Medea* nicht entfliehen lässt und die etwa „im eigenen Mythos befangen“ werden könnte, wie es beispielweise Stephanie Catani oder Luserke Jaqui behauptet.

⁶³ Kerényi, Karl: Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos. In: Kerényi, Karl (Hrsg.): *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967. (S. 234-252.) hier: S. 240.

⁶⁴ Berger: *Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolfs*. S. 39.

⁶⁵ Haas: *Gender, Performanz und Macht*. S. 219.

ten.⁶⁶ Loher's Drama ist eine kritische Auseinandersetzung mit dem Mythos selbst. Sie gestaltet ihre Protagonistin und einen Großteil des erzählten Handlungsgefüges aufgrund des bekannten Stoffes, um durch Mimesis und Nachahmung aufzuzeigen, dass es sich im Fall von Euripides' *Medea* auf keinen Fall um einen Ur-Mythos handelt, und – so meine These – ähnlich zur Praxis des *drag*, dieser Vorgang eine Art Parodie ist. Dadurch, dass am Ende des Stücks vom Velázquez' Porträt Der Infant Philipp Prosper als ganz neues Bild Picassos *Las Meninas* entsteht, drückt die Dramatikerin eindeutig aus, dass das Neue nicht notwendigerweise das Alte abzubilden braucht, nicht einmal thematisch, d.h. dass das „Bild“ des vermeintlich Originalen selbst nur eine Konstruktion ist. Wie auch Haas betont, befreie sich Loher dadurch von den Fesseln der Tradition und zwar in jeder Hinsicht: Aus einem Abbild kann in der Nachdichtung nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich etwas völlig Neues hervorgehen.⁶⁷ Damit schafft Dea Loher mit ihrem Drama also „eine Kopie, die keine ist.“ (MM11)

Fazit

Dea Loher schafft ein neues realistisches Theater, welches auch die ästhetische Tradition der Dekonstruktion in sich trägt. Ein Beispiel dafür ist, dass ihre Figuren immer in der Lage sind, ihre Situation zu reflektieren. Sie schreibt Dramen, weil sie an die Wirksamkeit der Kunst glaubt.⁶⁸ Obgleich das Drama *Manhattan Medea* mit dem Tod eines Kindes endet und damit eine Perspektive in die Zukunft gewaltsam abschneidet, halte Loher's Theaterstück – so Inge Stephan – mit dem Verweis auf die Kunst eine gewisse Hoffnung bereit. Die Kunst – in diesem Fall die Malerei – könne aufgrund ihrer verändernden Kraft die Starre von Verhaltensmustern, Gesellschafts- und Geschlechterordnungen spielerisch aufbrechen.⁶⁹ Wie die Ordnungen spielerisch im Drama aufgebrochen wurden, wurde durch die Darstellung der Identitäts- und Fremdheitskonstruktionen der Figuren aufgezeigt.

Es wurde weiterhin betont, dass Loher in ihrem Drama von Identität als sozialer Konstruktion ausgeht. Die Identitätskonstruktionen von Medea, Jason und Sweatshop-Boss wurden dementsprechend detaillierter dargestellt. Da Identität nicht angeboren ist, sondern durch das Handeln des Subjekts permanent neu hergestellt wird, kann anstelle eines passiven Identitätsbildes von einem aktiven Identifizierungsprozess gesprochen werden. Jason und der Sweatshop-Boss sind Figuren, die sich mit der Rolle der Aus-

⁶⁶ Vgl. Catani, Stephanie: *Vom Anfang und Ende des Mythos*. S. 317.; Luserke-Jaqui, Matthias: *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2002, S. 226.

⁶⁷ Haas: *Gender, Performanz, Macht*. S. 219.

⁶⁸ Haas: *Dea Loher: Vorstellung*. S. 272.

⁶⁹ Stephan: *Gewalt-Szenarien*. S. 108-109.

beuter identifizieren. Sie sind Aufsteiger, die ihre Umgebung für die Realisierung eigener Ziele instrumentalisieren. Dahingegen scheint Medea eine Figur zu sein, die sich dieser Instrumentalisierung unterwirft und ihre eigene Identität als eine abgeschlossene betrachtet, an der sie nichts ändern kann. Ihre Tragödie ist es also, dass sie jegliche Verwandlung ablehnt.

Medea identifiziert sich jedoch nicht nur mit einem passiven Selbstbild, sondern auch mit der Rolle des Fremden, die ihr von der Gesellschaft und insbesondere von Sweatshop-Boss zugeschrieben wird. Ferner habe ich mich mit den Fremdheitskonstruktionen der Figuren auseinandergesetzt. Fremdheit ist immer relativ und bedeutet eine Nichtzugehörigkeit zu einem konstruierten Wir. Medea wird ausgeschlossen und akzeptiert diese Rolle. Das Wesen der Fremdheit erscheint jedoch im Drama nicht nur auf der gesellschaftlichen Ebene, sondern auch auf der Ebene des Eigenen. Jason sagt bezüglich der Ermordung seiner Mutter: „Da gab es niemand mehr der mir näher war als ich mir selbst und keinen der mir fremder war als ich mir selbst.“ (MM22) Mithilfe der Gedanken von Waldenfels wurde diese Fremdheit als radikal kategorisiert und über das Wesen der Fremdheit festgestellt, dass es etwas ist, was nicht konkret zu verorten ist, es ist vielmehr das Anderswo.

Nachdem Medea sich mit der Rolle der Ausgebeuteten und Jason gemeinsam mit Sweatshop-Boss sich mit der Rolle des Ausbeuters identifiziert haben, führt Dea Loher mit Deaf Daisy eine Figur ein, welche als Transvestit die binäre Geschlechterordnung und darüber hinaus auch die gesellschaftlichen Normen und Erwartungen in sich parodiert. Mithilfe von Judith Butlers Travestietheorie und des Maskerade-Konzept wurde aufgezeigt, dass die parodistische Wiederholung der vermeintlich originalen Geschlechterrollen offenbart, dass das Original nichts anderes als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist. Die Vorstellungen von einer primär bestimmten Identität werden durch die Nachahmung parodiert.

Die Figur Velazquez, der ein Meister der Kopie ist, ist die Selbstinstanz des Stücks. Durch ihn eröffnet Dea Loher die mythopoietische Dimension des Stücks. Genauso wie Velazquez sein Vorbild nachahmt und durch die Nachahmung etwas Neues schafft, schafft Loher durch die Nachahmung des vermeintlichen ‚Originals‘, nämlich Euripides' *Medea* etwas völlig Neues. In dieser Studie wurde es aufgrund verschiedener Mythen-theorien aufgezeigt, dass nicht von einem *Ur-Mythos* gesprochen werden kann, weil jede Variation eines Mythos bereits eine Arbeit am Mythos ist. Der *originale, ursprüngliche* Mythos existiert nicht, er ist, ähnlich wie Identität und Fremdheit, eine Konstruktion. Durch das Fortschreiben eines Mythos oder die Betonung anderer bzw. neuer Aspekte, z.B. die Darstellung anderer Zeit-, Raum-, Gesellschaftssituationen tragen die Autoren gerade zur Lebendigkeit eines Mythos bei. Dea Lohers kritische Auseinandersetzung

mit dem Stoff kann als eine Parodie des Mythos verstanden werden. Die Nachahmung des Originals offenbart nämlich, dass das Original nichts anderes als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist.“⁷⁰

⁷⁰ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 58.