

ПОЭТИКА ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



УДК 82-21. DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-3-130-143. ББК Ш33(0)6-3+Ш33(0)6-46.
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.3

“AUTHOR’S SELF-WILL” IN DRAMATIC TRANSFORMATIONS OF THE PLOT ABOUT MEDEA IN THE 20TH–21ST CENTURIES

Tatiana A. Sharypina

National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod
(Nizhny Novgorod, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8585-8983>

Abstract. Authorial myth creation (“author’s self-will”), scenography and intermedial discourse in the transformations of the plot about Medea in the 20th–21st centuries are vividly seen against the background of exploration of their functioning in the process of national parallels, which contributes to productive comprehension of the reception of the constant components of myth by one or another national mentality. In this respect, the analysis of the ancient plot about Medea in terms of conceptual mythologization based on the dramatic experience of such authors of the 20th–21st centuries as H. H. Jahn, H. Muller, J. Anouilh, L. Gode, T. Lanoye, M. Kurochkin, V. Klimenko, L. Razumovskaya, L. Petrushevskaya and others appears to be urgent. Ancient myth as one of the most stable constants of world culture embraces diverse cultural and ethico-aesthetical phenomena. The study traces the formation of the reception and interpretation of Medea’s image from the canonic embodiment in the precedent text through the process of historical development to the modern literary and theatrical component of the spiritual experience of European and Russian playwrights and leading directors of the 20th–21st centuries, which allows filling the ancient mythological image with urgent content and manipulating its perception not only by the reader but also the viewer. The invariants of Medea’s image, rethought by means of author’s creative “self-will” and supplied with the new realities of modern life, take a specific place in the gynocentric literature because this in-depth image has incorporated into itself almost all problems and contradictions of the woman’s struggle for her intellectual and social independence and individuality. The art of the 20th – early 21st centuries is becoming more and more visualized, and the nature of a dramatic work demands its scenic embodiment, i.e. not only verbal, but also visual and audial perception. The emergence of new synthetic kinds of media arts and new forms of their interaction demand new analytical approaches to their comprehension in different national models of the worldview of the era of multiculturalism. This explains the specific focus of the suggested method on the aspects of multi-genre property, intermediality, and perspectives of building cross-cultural paradigms.

Keywords: myth; interpretation; plot; tragedy; scenic landscape; intermediality; multiculturalism; gynocentrism; Medea’s image; visualization

Keywords: This work was carried out with financial support of the Russian Science Foundation within the scientific project No. 23-28-00559 “Ancient code in the problem field of Russian-German theatrical relations”.

For citation: Sharypina, T. A. (2024). “Author’s Self-Will” in Dramatic Transformations of the Plot about Medea in the 20th–21st Centuries. In *Philological Class*. Vol. 29. No. 3, pp. 130–143. DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-3-130-143.

«АВТОРСКИЙ ПРОИЗВОЛ» В ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЯХ СЮЖЕТА О МЕДЕЕ XX–XXI ВВ.

Шарыпина Т. А.

Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет
им. Н. И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8585-8983>

SPIN-код: 5960-2359

Аннотация. Авторское мифотворчество («авторский произвол»), сценография и интермедийный дискурс в трансформациях сюжета о Мееде XX–XXI в. ярко высвечиваются при рассмотрении их функционирования в процессе национальных параллелей, что способствует продуктивному осмыслению рецепции константных компонентов мифа тем или иным национальным менталитетом. В связи с этим актуальным представляется анализ античного сюжета о Мееде с точки зрения концептуального мифологизирования в драматургических опытах авторов XX–XXI вв. – Х. Х. Янна, Х. Мюллера, Ж. Ануя, Л. Года, Т. Ланоя, М. Курочкина, В. Клименко, Л. Разумовской, Л. Петрушевской и др. Античный миф как одна из наиболее устойчивых констант мировой культуры объединяет разнообразные культурные, этико-эстетические феномены. В исследовании прослеживается становление рецепции и интерпретации образа Мееде от канонического воплощения в прецедентном тексте, через процесс исторического развития к современной литературной и театральной составляющей духовного опыта европейских и российских драматургов и ведущих режиссеров XX–XXI вв., что позволяет наполнять древний мифологический образ злободневным содержанием и варьировать его восприятие не только читателем, но и зри-

телем. Инварианты образа Медеи, который посредством авторского творческого «произвола» переосмысливается, дополняется новыми реалиями современной жизни, занимают особое место в гиноцентрической литературе, поскольку этот емкий образ вобрал в себя практически все проблемы и противоречия борьбы женщины за свою интеллектуальную и общественную независимость и индивидуальность. Искусство XX – начала XXI веков становится все более визуализированным, а природа драматического произведения требует его сценического воплощения, т. е. не только вербального, но и визуального, аудиального восприятия. Появление новых синтетичных видов медиаискусств, новых форм их взаимодействия требует новых аналитических подходов к их постижению в различных национальных моделях картины мира эпохи мультикультурализма. Отсюда и особое внимание в предлагаемой методике к аспектам полижанровости, интермедийности, перспективам выстраивания кросс-культурных парадигм.

Ключевые слова: миф; интерпретация; сюжет; трагедия; сценический ландшафт; интермедийность; мультикультурализм; гиноцентризм; образ Медеи; визуализация

Благодарности: исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 23-28-00559 «Античный код в проблемном поле русско-немецких театральных взаимосвязей».

Для цитирования: Шарыпина, Т. А. «Авторский произвол» в драматургических трансформациях сюжета о Медеи XX–XXI вв. / Т. А. Шарыпина. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2024. – Т. 29, № 3. – С. 130–143. – DOI: 10.26170/2071-2405-2024-29-3-130-143.

„DIE WILLKÜR DES AUTORS“ IN DEN DRAMATISCHEN TRANSFORMATIONEN DES MEDEA-Sujets IM 20–21. JAHRHUNDERT

Tatiana A. Scharypina

Lobatschewski-Forschungsuniversität zu Nishnij Nowgorod

(Nischni Nowgorod, Russland)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8585-8983>

Zusammenfassung. Die Mythenbildung des Autors («Die Willkür des Autors»), die Szenographie und der intermediale Diskurs in den Transformationen des Medea-Sujets des 20–21. Jahrhunderts werden deutlich hervorgehoben, wenn man ihre Funktionsweise im Prozess der nationalen Parallelen betrachtet, was zu einem produktiven Verständnis der Rezeption der konstanten Bestandteile des Mythos durch die eine oder andere nationale Mentalität beiträgt. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, die antike Geschichte der Medea unter dem Gesichtspunkt der konzeptuellen Mythologisierung in den Dramaversuchen der Autoren des 20. und 21. Jahrhunderts – H. H. Jahns, H. Müllers, J. Anouilh, L. Gaudés, T. Lanoyes, M. Kurotschkins, V. Klimenkos, L. Razumovskayas, L. Petrushevskayas und anderer – zu analysieren. Der antike Mythos als eine der stabilsten Konstanten der Weltkultur vereint verschiedene kulturelle, ethische und ästhetische Phänomene. Die Studie verfolgt die Entstehung der Rezeption und Interpretation des Medea-Bildes von der kanonischen Verkörperung im Urtext über den Vorgang der historischen Entwicklung bis zur zeitgenössischen literarischen und theatralischen Komponente der geistigen Erfahrung europäischer und russischer Dramatiker und führender Regisseure des 20. und 21. Jahrhunderts, was es ermöglicht, das antike mythologische Bild mit aktuellem Inhalt zu bereichern und seine Wahrnehmung nicht nur durch die Leser:innen, sondern auch durch die Zuschauer:innen zu verändern. Die Invarianten des Medea-Bildes, die durch die schöpferische „Willkür“ des Autors neu interpretiert und durch neue Realien des modernen Lebens ergänzt werden, nehmen in der gynozentrischen Literatur einen besonderen Platz ein, weil dieses umfassende Bild fast alle Probleme und Widersprüche des Kampfes der Frauen um ihre geistige und soziale Unabhängigkeit und Individualität in sich aufgenommen hat. Die Kunst des 20. und frühen 21. Jahrhunderts wird immer stärker visuell geprägt, und das Wesen eines dramatischen Werks erfordert seine szenische Verkörperung, d. h. entbehrt nicht nur einer verbalen, sondern auch einer visuellen und auditiven Rezeption. Die Entstehung neuer synthetischer Arten von Medienkunst, neuer Formen ihrer Interaktion bedarf neuer analytischer Ansätze zu ihrem Verständnis in verschiedenen nationalen Modellen des Weltbildes in der Ära des Multikulturalismus, daher ist die besondere Aufmerksamkeit in der vorgeschlagenen Methodik auf die Aspekte der Vielfalt der Genres, der Intermedialität, die Perspektiven des Aufbaus kulturübergreifender Paradigmen erforderlich.

Schlüsselwörter: der Mythos; die Interpretation; der Medea-Stoff; die Tragödie; die szenische Landschaft; die Intermedialität; der Multikulturalismus; der Gynozentrismus; das Medea-Bild; die Visualisierung

Die Weltliteratur ist, trotz des vorherrschenden Wissenschaftszentrismus und der allgegenwärtigen Faszination für Informationstechnologien, nicht frei von ihrem inhärenten philosophischen Charakter, ihrer Neigung zu Verallgemeinerungen, ihren Symbolen, ihrer Vertiefung in moralisch-philosophische Probleme geblieben. Diesbezüglich wurden im Laufe der Literatur- und Kulturgeschichte von den Kunstschaffenden verschiedener Epochen mannigfaltige mythologische Bilder aktualisiert. Der antike Mythos als eine der stabilsten Konstanten der europäischen Mentalität stellt einen universellen Schlüssel für die Auslegung vielfältiger kultureller, ethischer und ästhetischer Phänomene dar. Auf der Bühne werden heutzutage Interpretationen klassischer antiker Vorbilder

ebenso wie moderne Theaterstücke oder kuriose Remixe präsentiert, die sowohl in wissenschaftlichen Arbeiten als auch in der Presse Diskussionen über die Fruchtbarkeit des Gebrauchs mythischer Geschichten im Theater auslösen. Das Erbe der Antike scheint seine historische Konkretheit und Gewissheit zu verlieren und wird als außerzeitliche geistige Realität betrachtet.

Am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts wird die Berufung auf den Mythos allumfassend: der Mythologismus wird zu einem Werkzeug der Strukturierung der Erzählung, zu einer Möglichkeit, dem „Historizismus“ zu entkommen, der im Bewusstsein der Autoren mit der Angst vor historischen Erschütterungen verknüpft ist, dabei wird seine enge und dazu paradoxe Verbindung mit dem Neopsycho-

logismus, der universellen Psychologie des Unbewussten aktualisiert. Wenn wir heute vom Mythos sprechen, meinen wir deshalb oft nicht den Mythos in seiner ursprünglichen, rohen Form, sondern das Phänomen der sogenannten Mythologisierung (*Mythenbildung*) des Autors oder, anders ausgedrückt, der willkürlichen Interpretation. Die „Willkür des Autors“¹ betrifft Veränderungen im Handlungsverlauf, Liebesperipetien und das Schicksal der Figuren, dabei werden Handlungen und Charaktere aus einem anderen Blickwinkel gezeigt, der Inhalt großer mythologischer Zyklen wird anders ausgelegt. Die Handlungen und Bilder der antiken Mythologie fungieren nicht nur als Elemente, die die Erzählung zusammenhalten, sondern auch als eine gewisse Grundlage für die Schaffung der philosophischen Daseinskonzeption des Autors. Daraus folgt, dass der Mythos das Erbe ist, das bekanntlich vom kollektiven Geist und Bewusstsein hergestellt wird, während der Mythos des Autors dem individuellen Bewusstsein entspringt. Die „Willkür des Autors“ bezieht sich jedoch nicht nur auf das Funktionieren des Mythos, sondern ermöglicht es auch, eine Reihe der Fragen über den literarischen Text als eine besondere Art des Imaginationsraums (und des imaginären Raums im Kontext dieser Studie – der szenischen Landschaft) zu stellen, der sich gleichzeitig in einer spezifischen physischen und geografischen Welt befindet und oft als Instrument kognitiver Kartografie fungiert, die in einem kulturell spezifischen Feld (das nicht so sehr durch die Grenzen der Nationalstaaten als vielmehr durch die grundlegenden Identitäten wie in erster Linie deren Sprache und soziales Leben definiert ist) durchgeführt wird. Diese Faktoren bilden ein breites problematisches Forschungsfeld, das sowohl im Zusammenhang mit der Notwendigkeit der Bildung von neuen Beschreibungssprachen als auch der Entwicklung neuer methodologischer Ansätze für die Analyse von Texten der modernen Literatur relevant erscheint.

Jede Epoche betrachtet die Antike im Lichte ihrer eigenen Probleme und Katastrophen, deshalb beginnen ganz unterschiedliche mythische Bilder und Geschichten zu verschiedenen Zeiten in den künstlerischen Interpretationen zu dominieren. Die Mehrdeutigkeit bzw. Polyvariabilität des Mythos ist dafür verantwortlich. So ist im XVIII. Jahrhundert die Geschichte der Iphigenie eine der populärsten. Es ist symptomatisch, dass die Idee des Dramas „Iphigenie auf Tauris“ von Goethe während der Vorbereitungszeit der Großen Französischen Revolution entstand, zu der der Autor eine zweideutige Haltung einnahm. Vielleicht dachte der Autor, den tragischen Ausgang genial antizipierend, über eine andere, humane Lösung der sozialen und geistigen Konflikte der Epoche nach. Auch die Oper „Iphigenie auf Tauris“ von Gluck taucht übrigens nur 10 Jahre vor 1789 auf. Das humanistische

Pathos der Winkelmannschen Antikenrezeption war mit dem Bild dieser Figur verbunden, die als unschuldig und allverzeihendes Opfer des Trojanischen Krieges dem verfluchten Geschlecht Erlösung bringt. Die Wende vom XIX. zum XX. Jahrhundert war durch die Beachtung eines anderen Bildes gekennzeichnet. Die post-nietzscheanische Krisenzeit des öffentlichen Bewusstseins stand im Einklang mit dem Bild des diametral entgegengesetzten Inhalts – der besessenen Rächlerin Elektra, der Trägerin des dionysischen Elements (ein klassisches Beispiel davon stellt «Elektra» von Hofmannsthal dar). In den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts änderte sich die Charakterisierung des Bildes von Klytemnestra drastisch (Hauptmanns Tetralogie über Atriden, die Tragödie I. Langens usw. [Шарыпина 2001]), und das Bild des „leidengeübten“ Odysseus erhielt in der antifaschistischen deutschen Literatur eine besondere Bedeutung. In den 40er Jahren tritt Kassandra (Pläne von B. Brecht, gleichnamige Erzählung von H. E. Nossack) mit Verzögerung in den Vordergrund, um dann für mehrere Jahrzehnte zu verschwinden und in den 80er Jahren in der Auslegung von Christa Wolf wieder aufzutauchen. Es ist anzumerken, dass das wachsende Interesse am Alkestis-Mythos in Krisen- oder Übergangszeiten zu verzeichnen ist. Im 20. Jahrhundert erscheinen Theaterstücke über Alkestis im ersten Nachkriegsjahrzehnt der 45–55-er Jahre, zur selben Zeit entsteht die Tendenz, die Selbstopferung der Heldin mit dem Beginn neuer, noch schlimmerer Ereignisse in Verbindung zu bringen. Ein solcher Pessimismus war eine natürliche Reaktion auf den katastrophalen Verlauf des 20. Jahrhunderts.

Im Vergleich zu den erwähnten mythologischen Bildern hat Medea bis zum 20. Jahrhundert keine derart bedeutenden und zahlreichen Interpretationen [Ивлиева 2017]. Es sei allerdings darauf aufmerksam gemacht, dass 1786 einer der bekanntesten Vertreter der Sturm-und-Drang-Bewegung, F. M. Klinger, den ersten Teil der Dilogie „Medea in Korinth“ schuf, in dessen Mittelpunkt eine starke Persönlichkeit, ein „natürlicher“ Mensch, steht. Die Handlung des sechs Jahre nach „Medea in Korinth“ entstandenen Dramas „Medea auf dem Kaukasus“ (1791) ist vom Autor vollständig erfunden worden. Der Konflikt in dem Stück ist im Wesentlichen mit den Peripetien von Goethes Drama „Iphigenie auf Tauris“ verwandt. Medea, die Nachfahrin von Helios und Hekate, die sowohl dämonische als auch gute Ursprünge in sich trägt und ebenso wie Iphigenie in das Umfeld der Barbaren geraten ist, träumt davon, dieses wilde Volk moralisch zu erleuchten und dadurch eine ideale Gesellschaft freier und gleicher Menschen ins Leben zu rufen. Doch Medeas Appell an den Verstand der Stammesmitglieder ist erfolglos. Die Protagonistin erregt nur Argwohn und Misstrauen. Medeas individueller Antrieb erscheint, im Gegensatz zur Tätigkeit und moralischen Wirkung von Goethes Iphigenie, als fruchtlos. Es ist nicht bekannt, ob „Medea auf dem Kaukasus“ von Klinger auf der Bühne aufgeführt wurde, aber seine polemische Orientierung im Hinblick auf Goethes Drama und die Idee der Weimarer Klassik über die Umgestaltung der Gesellschaft durch die morali-

¹ **Die Willkür des Autors** – der Missbrauch der Macht des Autors über die Figuren und das Umfeld seiner Werke. Einerseits kann ein Verstoß gegen eine bestimmte Trope eine Aversion, Subversion oder ein anderes Spiel mit ihr sein. Häufige Arten von der Willkür des Autors: Deus ex machina; Retcon; Out of character (*das für eine Figur untypische Verhalten*). URL: https://posmotre.ch/Авторский_произвол (mode of access: 25.10.2024).

sche Erziehung des Einzelnen ist nicht zu leugnen.

Medea ist eine der rätselhaftesten und daher anziehendsten Gestalten der griechischen Mythologie und des griechischen Theaters. Ihre Doppelnatur ist durch die Verwandtschaft sowohl mit dem hellen Helios als auch mit der schwarzen Hekate vorherbestimmt, sie selbst ist Halbgöttin, Priesterin, Zauberin aber leidet als Mensch unter den Menschen. Versuche, dieses Bild „aufzuhellen“ oder zu „schwärzen“, machen seine tragische Erhabenheit zunichte. Der Ursprung der Protagonistin gilt in der akademischen Gemeinschaft immer noch als kontrovers [Савиных, Шарыпина 2023], denn die Entstehung eines derartigen Charakters, der den vorherrschenden weiblichen Ursprung verkörpert, wäre in einer paternalen Gesellschaft kaum denkbar. Aus diesem Grund erscheint es eher merkwürdig und ungewöhnlich, dass er in der patriarchalischen antiken griechischen Kultur auftaucht und verankert wird. Keine Betrachtung des Medea-Bildes und dessen Entstehung in der antiken griechischen Kultur, die weit vom egalitären Ideal abwich, scheint ohne Berücksichtigung des Konzepts der matriarchalischen Gesellschaftsform möglich zu sein, die im Gegensatz zur patriarchalischen Gesellschaftsform steht, die sich im Zusammenhang mit der Arbeitsteilung und dem Beginn der Eisenzeit herauskristallisierte. Dies lässt nicht nur die Entstehung des Medea-Bildes auf die Antike zurückführen, die traditionell durch den besonderen Kult weiblicher Gottheiten, der Muttergöttin, und die Etablierung einer besonderen Rolle des gebärfähigen, fruchtbaren Ursprungs gekennzeichnet war, sondern macht das Bild der Protagonistin paradoxerweise auch erstaunlich modern, wobei die Geschlechterproblematik in den Vordergrund tritt. Darüber hinaus wird in der Fachliteratur immer wieder die Frage nach der nicht-griechischen Herkunft der Medea aufgeworfen [Грейвс 1992; Петросян 2016]. Man kann also sagen, dass Medea höchstwahrscheinlich keine Heldin der griechischen Mythologie ist. Wahrscheinlich wurde sie von den Griechen im Zuge der zwischenstaatlichen Kontakte, der Eroberung der Gebiete an der Schwarzmeerküste, übernommen, und erst später wurde sie von der griechischen Mythologie erfasst und umgestaltet.

Das 20. Jahrhundert mit all den ihm innewohnenden Kataklysmen, Katastrophen und dem totalen Relativismus zwang Autor:innen dazu, die beständigen Eigenschaften und Deutungen des Medea-Stoffes zu überdenken, und die Spezifik der nationalen – französischen, deutschen, russischen – Mentalität wirkte sich essenziell auf die Rezeption des klassischen Bildes aus. Der Mythos wird im literarischen Werk zum Mittel der Konzeptualisierung dieses oder jenes nationalen Weltbildes. Ein anschaulicher Beleg dafür sind die Invarianten des Medea-Bildes, das durch die schöpferische Willkür des Autors neu interpretiert, durch neue Realien des modernen Lebens und andere Auslegungen der vertrauten und bekannten mythologischen Bilder ergänzt wird. Die Verflechtung dieses Bildes mit verschiedenen mentalen Codes, die in nationalen Riten zum Ausdruck kommen, deutet auf vielfältige Möglichkeiten hin, die Geschichte der Medea in modernen verbalen und audiovisuellen

Verfahren zu gebrauchen.

Im vergangenen Jahrhundert haben sich Schriftsteller:innen und Dramatiker:innen wie H.-H. Jahnn, J. Anouilh, H. Müller, C. Wolf, L. Gaudé, T. Lanoye, M. Kurotschkin, V. Klimenko, L. Rasumowskaja, L. Petruschewskaja und andere immer wieder mit dem Bild der verlassenen, betrogenen Ehefrau und der wütenden Kindermörderin beschäftigt. Robinson Jeffers, ein amerikanischer Dichter, adaptierte „Medea“ 1947 für eine beliebte Broadway-Produktion mit Judith Anderson in der Hauptrolle, der ersten von drei Schauspielerinnen, die für diese Rolle einen „Tony“ – Preis erhielten. Die Inszenierung hat 214 Vorstellungen überstanden! Dies kommt auch im Kino zum Ausdruck: beispielsweise in den Verfilmungen von Pasolini und Lars von Trier. „Die Willkür des Autors“ als Phänomen moderner Mythenbildung ermöglicht einen neuen Blick auf altbekannte und vertraute klassische Motive und Bilder im Spiegel moderner Konflikte, was ihre Ewigkeit und Zeitlosigkeit noch einmal bestätigt. „Medea“ nimmt einen besonderen Platz im gynozentrischen Roman und im Theater ein, weil dieses präzise Bild fast alle Probleme alle Probleme und Widersprüche des Kampfes der Frauen um ihre intellektuelle und soziale Unabhängigkeit und Individualität in sich aufgenommen hat, der jedoch groteske Formen des Geschlechterkrieges annimmt, der in manchen Bühneninterpretationen zu einer hässlichen Farce wird, wie das Stück „Der Jäger der Medea-Klasse“ (1995) von M. Kurotschkin demonstriert.

Es sei darauf aufmerksam gemacht, dass die „Willkür des Autors“ in den Deutungen, die auf die eine oder andere Weise mit dem Medea-Mythos zusammenhängen, nicht nur die Interpretation von Bildern oder Handlungslinien anbelangt, sondern auch den Bühnenraum selbst bzw. die Landschaft des Textes. Literarische Räume sind ein traditioneller Betrachtungsgegenstand und fügen sich sehr gut in die Dynamik der aktuellen interdisziplinären Forschungen ein, die die Methoden und Methodologien der modernen Geisteswissenschaften verbinden. Die Analyse von Bühnen- und Literaturlandschaften basiert auf der charakteristischen Überschneidung allgemeiner sozialer, kultureller, philosophischer und philologischer (literaturwissenschaftlicher) Ansätze, was systematisierende Aufmerksamkeit für die Wechselwirkung von geophilosophischen, geopolitischen und geopoethologischen Ansichten impliziert. Gleichzeitig haben sowohl das Interesse an verschiedenen Seiten der Konzeptosphäre des literarischen Raums und der literarischen Landschaft, welches sich in der Ideen- und Begriffsgeschichte konkretisiert, als auch die Entwicklung wirksamer Instrumente für die Analyse von Texträumen im Kontext der eigentlichen literarischen Tradition einen modellbildenden Wert. Charakteristisch ist die fast infernalische szenische Landschaft in M. Kurotschkins Farce, die die finstersten und dunkelsten apokalyptisch-dystopischen Landschaften verkörpert, die nichts mit dem sonnigen Schwarzen Meer oder Kolchis der antiken Mythen gemein haben:

„Die Überreste einer Flakbatterie, die gerade bombardiert worden war. Der Staub legt sich. Das einzige noch vor-

handene Flugabwehrgeschütz ist auf die Seite gedreht. Inmitten des Chaos aus umgestürzten Geschützen, Munitionskisten, Trümmern, Helmen, Rucksäcken, Leichen und anderen militärischen Abfällen steht ein Mann in der schmutzigen Felduniform eines Sergeanten der ukrainischen Armee und hält sich die Ohren zu <...>.

Der Sergeant weint, das Weinen geht in Husten über. Unter einem Haufen zerbrochener Ziegel und Gips kommt Sergei hervor. Er spuckt den Staub aus, der ihm den Mund verstopft hat. Er fängt an zu husten. Sergei und der Sergeant husten gleichzeitig. Der Sergeant geht auf Sergei zu und hilft ihm auf. Sie stehen da und umarmen sich gegenseitig. Nach einer Weile setzt sich der Sergeant auf eine Kiste und raucht. Sergei löst die Finger der Hand, die aus dem Trümmerhaufen ragt, und nimmt eine Dose Coca-Cola heraus. Er trinkt. Plötzlich beginnt die Hand krampfhaft Luft zu schnappen. Der Sergeant und Sergei eilen zu dem Trümmerhaufen und ziehen Peter darunter hervor. Nachdem sie Peter zur Vernunft gebracht haben, gibt der Sergeant ihm eine Dose Coca-Cola und geht mit ihm auf die Suche nach Überlebenden. Peter trinkt aus der Dose und starrt ins Leere“ [Курочкин].

Diesbezüglich sei an Juri Ljubimows „Medea“ nach der Tragödie von Euripides in der Übersetzung von Innokenti Annenski erinnert, die 1995 in Zusammenarbeit mit dem Athener Musikpalast inszeniert wurde und für den Regisseur selbst sowie für das Taganka-Theater ungewöhnlich war. Die Uraufführung war ein großer Erfolg beim Internationalen Festival von Athen. Die szenische Landschaft der Aufführung korrespondiert überraschenderweise mit den apokalyptischen Landschaften des Stücks von M. Kurotschkin. Die Aufführung löste in der Presse ein großes und widersprüchliches Echo aus. Lassen Sie uns nur auf einen äußerst wichtigen Punkt eingehen – die Bühnenlandschaft und die dekorative Gestaltung der Tragödie (David Borovsky). Der gesamte Raum war mit Sandsäcken gefüllt, die auf sehr multifunktionale Weise verwendet wurden und sich bei wechselndem Licht in das antike Mauerwerk verwandelten. Als Hintergrund diente eine korrodierte Eisenfläche, die allem paradoxe Dualität verlieh: die Welt des modernen Krieges und der antike Mythos, Konkretheit und weitgehende Verallgemeinerung. Die Verschmelzung dieser bizarren Atmosphäre mit den modernen Militärmänteln, die Iason und Kreon trugen, ließ den Eindruck einer wackeligen Zeitgrenze entstehen, die von der ewigen Wiederkehr menschlicher Tragödien in der Geschichte der Zivilisation zeugt. Wir haben es mit einer Welt im Krieg zu tun, und wenn wir uns die Gegebenheiten der jüngsten postsowjetischen Realität ins Gedächtnis rufen, vor allem die Tatsache, dass Medea aus dem Kaukasus stammt, dann begreifen wir, dass der antike Mythos und die Tragödie der Hauptfigur Mitte der neunziger Jahre ganz konkret dem Zeitgeist entsprechend betrachtet wurden. Kritiker:innen und Zuschauer:innen waren überrascht über das Fehlen der üblichen Dynamik in der Aufführung. Die Aufmerksamkeit des Regisseurs richtete sich auf die tiefe Bedeutung der antiken Bilder, und so rückte die Leistung von den Schauspielern und Schauspielerinnen in den Vordergrund, allen voran von L. Selutina, die ein unvergessliches Bild Medeas schuf, die nur deshalb eine Schandtät zu begehen wagt, weil

man ihr keine andere Wahl ließ. Medea ist in ihrer Darstellung gleichzeitig eine Frau aus den zerstörten Dörfern, die durch das erlebte Grauen abgehärtet ist, aber auch eine Halbgöttin, eine Halbzauberin aus einer von uns unendlich weit entfernten Welt, eine unbarmherzige Rächerin, die sich zu tragischen Gefühlen und Entschlüssen erhob.

Leser:innen und Kritiker:innen nahmen das Stück von M. Kurotschkin ambivalent wahr. Unserer Auffassung nach liegt es jedoch auf der Hand, dass der Dramatiker uns in schockierender Form ein mögliches apokalyptisches Finale eines sinnlosen, aber für die Existenz der Menschheit ziemlich gefährlichen „Kriegsspiels“ der Geschlechter präsentiert, bei dem für die Frauen die Tatsache des Kampfes selbst von Bedeutung ist und nicht das Objekt, gegen das er geführt wird. Lesende und Zuschauende werden mit den Überresten einer seltsamen kosmopolitischen Armee konfrontiert, in Form einer russisch-ukrainisch-amerikanischen Gruppe von Flugabwehrkanonieren, die New York gegen eine überlegene feindliche Streitmacht verteidigt. Die Liste der Figuren ist kurios, denn der Feind wird einfach „Frau“ genannt – die allgemeinste geschlechtsspezifische Bezeichnung:

Onkel Kolja – Sergeant der ukrainischen Armee.

Sergei – Gefreiter der russischen Armee.

Peter – Gefreiter der U.S.-Armee.

Frau – Militärpilotin.

Ausgehend von den realen historischen Ereignissen des Jahres 1945 stellt M. Kurotschkin diese auf den Kopf: Frauen kämpfen gegen Männer, ein amerikanischer Soldat kämpft für die Russen neben einem Sergeanten der ukrainischen Armee, Soldaten in den Schützengräben trinken Coca-Cola, und im berühmten Spruch des Großen Vaterländischen Krieges werden die Werte ersetzt: „Man kann sich nicht mehr zurückziehen. Es gibt keinen Rückzug mehr, New York liegt hinter uns“, – zumal die ideologische Konfrontation zwischen Frau und Mann, die in eine echte Schlacht mit Schützengräben, Kampfflugzeugen und Schusswaffen mündet, keinen Sinn ergibt, weil sich diejenigen, die auf der Seite der Männer kämpfen, ebenfalls als Frauen entpuppen und die Männer selbst längst verschwunden sind, was die Gegner daran nicht hindert, sich weiterhin gegenseitig zu töten. Darüber hinaus hat das «schwache Geschlecht» die Idee der Weiblichkeit im Aussehen, in den Handlungen und in der Kommunikationskultur schon längst verloren [Иванова 2014]:

Frau. Halt die Klappe, Grünschnabel. Wenn du nichts zu sagen hast, dann beantwortest du meine Fragen. Kapiert?

Sergei. Ähm...

Frau. Antworte ordentlich. Kapiert?

Sergei. Jawohl, äh...

Frau. Ma'am.

Sergei. Jawohl, Ma'am.

Frau (liebervoll, Sergeis Kinn mit der Mündung des Gewehrs berührend). Wie ist dein Name, Fehler der Natur?

Sergei. Serjoscha.

Frau. Serjoscha. Das ist ein seltsamer Name. Bist du Russe oder so?

Sergei. Russe. Ich stamme aus Moskau.

Frau. Wie steht man vor einer Frau, wie spricht man mit ihr? Bleib still. Wie viele Männer waren in der Batterie?

Sergei. Drei. Am Anfang waren es sieben.

Frau. Schneewittchen und die sieben Zwerge. Du bist also der letzte Überlebende?

Sergei. Inwiefern der Letzte? Und Sergeant, und Peter?

Frau. Ist das der Sergeant? (Zeigt auf die Werkzeugmaschine).

Sergei dreht sich um und sieht den gekreuzigten, enthaupteten Leichnam des Sergeanten. Mit einem Schrei „Koljal!“ stürzt Sergei zu dem Leichnam und umarmt ihn. Er weint. Die Frau betrachtet die Szene mit einem Ausdruck vom Ekelgefühl [Курочкин].

Die Tragikomik des Stücks, die Albernheit des Geschehens, die Absurdität und Paradoxität der Auflösung bestehen darin, dass der so genannte Geschlechterkrieg die Tragik, das Versagen und die Unsinnigkeit jeder Erscheinungsform von Fanatismus, in diesem Fall des Feminismus, offenbart hat.

Die Farben von Blut und Schlamm färben den Bühnenraum des Dramas „Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“ (1982) von H. Müller, das zwei Jahrzehnte früher entstanden ist, aber in seiner Szenographie erstaunlich gut mit M. Kurtschkins Farce übereinstimmt. Die Anklänge an die Geschlechterproblematik sind auch in dieser Deutung des antiken Stoffes zu beobachten. Dank der „Willkür des Autors“ tritt jedoch die Physiologie der lodernen menschlichen Leidenschaft, des Verrats und des Verbrechen, das mit der Usurpation der Macht einhergeht – des Mordes – in den Vordergrund. Im Bewusstsein der in ihrem weiblichen und menschlichen Wesen verratenen Medea von Müller, deren „Blutspur“ hinter ihr herzieht und alles um sie herum färbt, tauchen Bilder der Vergangenheit auf, die aus einer Abfolge von Toden bestehen. Die häufige Erwähnung von Blut und Eingeweiden, die die rotbraune Farbe des Stücks vorgibt, steht im Einklang mit der Natur der Beziehung zwischen Iason und Medea H. Müllers. Medeas exaltierte Rede beruht auf der ständigen Einbeziehung physiologischer Details von Verbrechen, Beschreibungen von Verrat und Betrug:

Was kann mein sein deiner Sklavin
 Alles an mir dein Werkzeug alles aus mir
 Für dich hab ich getötet und geboren
 Ich deine Hündin deine Hure ich
 Ich Sprosse auf der Leiter deines Ruhms
 Gesalbt mit deinem Kot Blut deiner Feinde
 Und wenn du zum Gedächtnis deines Siegs
 Über mein Land und Volk der mein Verrat war
 Aus ihren Eingeweiden einen Kranz
 Um deine Schläfe flechten willst dein sind sie
 Mein Eigentum die Bilder der Erschlagenen
 Die Schreie der Geschundenen mein Besitz
 Seit ich aus Kolchis auszog meiner Heimat
 Auf deiner Blutspur Blut aus meinesgleichen
 In meine neue Heimat den Verrat
 Blind für die Bilder für die Schreie taub [Heiner

Müller...].

Die Wahrheit erfährt Medea, die von böartigen Leidenschaften besessen ist, erst nach Iasons Verrat: „<...> und meinen / Verrat der deine Lust war Dank für deinen / Verrat der mir die Augen wiedergibt / Zu sehen was ich sah die Bilder Jason / Die mit den Stiefeln deiner Mannschaft du / Gemalt hast auf mein Kolchis Ohren wieder / Zu hören die Musik die du gespielt hast / Mit Händen deiner Mannschaft und mit meinen / Die deine Hündin war und deine Hure/ Auf Leibern Knochen Gräbern meines Volks / Und meinen Bruder Meinen Bruder Jason/ Den ich deinen Verfolgern in den Weg warf / Zerstückt von diesen meinen Schwesterhänden“ [Ibid.].

Die rotbraune Landschaft, die durch die ständige Erwähnung von Schmutz, blutigen Spuren, Eingeweiden und Mord entsteht, wird zu einer natürlichen Umgebung für die Art der Bindung zwischen Iason und Medea H. Müllers, die auf der Anziehung und Mitschuld am Verbrechen beruht.

Die Stilistik und die visuelle Komponente des Dramas „Medea“ von L. Rasumowskaja (1980er Jahre) [Разумовская] machen die antike Heldin hingegen zu einer der am meisten vergeistigten Varianten dieses Bildes. Die Heldin von L. Rasumowskaja wird als eine treue und liebevolle Frau dargestellt, die ihre geistigen Werte zu verteidigen versucht. Die Ereignisse entfalten sich an der Küste, in der Nähe einer Fischerhütte, umrahmt vom Rauschen der Wellen und dem Schrei der Möwen. Die Natur selbst schafft eine Art Begleitung für die Entfaltung der Ereignisse und den Zustand der Figuren: „Felsen. Die Hütte eines Fischers. Medea, versteinert vor Trauer, steht im Vordergrund. Von Zeit zu Zeit treten Tränen in ihr erstarrtes, dem Meer zugewandtes Gesicht, so wie die Wellen ans Ufer schlagen“, „Iason bleibt allein neben Medeas Leiche. Der heftige Schlag der Wellen gegen die Felsen und die Schreie der Möwen“ [Ibid.]. Wenn wir eine Parallele zu einer bestimmten Richtung der Malerei ziehen, dann ist das Stück stilistisch mit den deutschen oder englischen Maltechniken Romantik in Verbindung zu bringen mit ihrem Appell an erhabene Themen, mit der Kultivierung der Natur und der Natürlichkeit des Menschen, der natürlichen Sinnlichkeit, mit den leichten und luftigen Landschaften, mit der Widerspiegelung der Gefühle der Figuren in äußeren Naturzuständen. Medea, die am Ufer neben den Felsen steht, das Gesicht dem Meer zugewandt, und vor dem Hintergrund des Brandungsrauschens und der Möwenschreie auf Iason wartet, mag stilistisch aus malerischer Sicht mit dem Gemälde von C. D. Friedrich, einem Symbol der Romantik in der Malerei, in Verbindung gebracht werden.

Die Farbwahl, die auf den ersten Blick der im Drama von H. Müller ähnelt, zeichnet auch das Stück „Medeas Theater“ (2001) von V. Klimenko aus. Die vorherrschenden Farben spiegeln jedoch eher das Thema des Stücks wider, als dass sie die Atmosphäre einer düsteren Landschaft bilden. Rot, Schwarz, Weiß und Gold, die traditionell für die Gestaltung der Bühne und des Zuschauerraums angewandt werden, tauchen im gesamten Textraum auf und wecken gemäß den Zielen der „Willkür des Autors“ Assoziationen mit der Theaterwelt, der die Hauptfigur angehört, und

deuten auf ihre Wahrnehmung der Welt als Theater hin. Die Farben tauchen im Zusammenhang mit der Beschreibung des Theateralltags der Heldin auf: „<...> dann war da ein schwarzer Vorhang der schwarze Vorhang mit einem Mondbild ich glaube er war in Gold gestickt aber vielleicht war er silbern“, – und im Zusammenhang mit dem, was in ihrer Vorstellung beziehungsweise bei der Ausübung ihrer Rolle geschieht: „wir sitzen sie hat das goldene Kleid an“, „der Sonnenuntergang ist rot“, „heute geht die Sonne sehr rot unter“. In diesem Fall begleiten die Gold- und Rotfarben, die in den Bewusstseinsstrom der Heldin eingewoben sind, Szenen, die sich auf das antike Urbild derjenigen beziehen, deren Rolle die Schauspielerin schon immer spielen wollte, und die auf die klassische Periode der antiken Kultur und die königliche Herkunft von Medea rekurrieren. In demselben Kontext wird das Bild der Darstellerin von Medea ausgelegt, die von ihrem Edelmüt und der Vorstellung geprägt ist, dass „Frau dem Gott näher ist“. Diese Ausschnitte aus dem imaginären antiken Leben, die sich mit den Ereignissen des täglichen Lebens abwechseln, werden mit Gold und Licht beleuchtet, so wie die Theaterdarstellung mit Scheinwerfern beleuchtet wird: „heute Morgen war es besonders sonnig“, „er schickte einen feurigen Sonnenwagen hinter mir her“, „sie trägt ein goldenes Kleid und Sonnenstrahlen“ [Клименко].

Einen anderen Bedeutungsgehalt erhält die dunkle Farbe, die Dunkelheit in der Inszenierung von T. Lanoyes Stück „Mamma Medea“ (2003) [„Mamma Medea“ von Tom Lanoye...] im Schauspielhaus Hannover. Das Stück hatte, wie es die Deutschen formulieren, einen «Bombenerfolg» und begann seitdem seinen Siegeszug durch die Theater der Bundesrepublik. Was ist der Grund für diesen Erfolg? Der Erfolg des belgischen Dramatikers T. Lanoye auf der deutschen Bühne lässt sich in erster Linie dadurch erläutern, dass „Mamma Medea“ überraschenderweise dem aktuellen Zustand des öffentlichen und literarischen Bewusstseins in Deutschland an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert entsprach, das durch die lange erwartete Vereinigung seiner westlichen und östlichen Teile ausgesprochen politisiert war. Dieses Ereignis brachte jedoch viele unerwartete Probleme mit sich und wird in verschiedenen Schichten der deutschen Gesellschaft, vor allem unter den Intellektuellen der ehemaligen DDR, immer noch ambivalent eingeschätzt. Wie die Zeitungen nach der Premiere im Theater Hannover schrieben, arbeitete der Regisseur Sebastian Nübling „hart“ an dem alten Mythos. Seine Idee bestand darin, dass jeder Mythos im Geiste der neuen Zeit modifiziert werden könne. Da der Mythos eine „monströse“ Ausdauer und Beständigkeit hat, kann man in seinen Interpretationen, wie in einer Art „Blackbox“, das Große und das Niedere mischen, ohne den ursprünglichen Sinn zu verletzen. Eine solche „Blackbox“, in der die majestätischen Helden des antiken Mythos zu kleinen und vulgären Marionetten werden, wurde vom Dekorateur des hannoverschen Theaters für diese Aufführung gebaut [Meyer-Arlt 2005].

Lanoyes Remix ist eine entpathetisierte Deutung der antiken Geschichte, in der sich Medea in eine unglückliche Bewohnerin eines modernen Standardplat-

tenhauses verwandelt. Der Regisseur treibt die Tendenz des Autors bis zur Absurdität. Diejenigen, die einst den stolzen Namen der Argonauten trugen, leben eben nicht in Korinth, in einem königlichen Palast oder wenigstens in einem gewöhnlichen Plattenhaus, sondern in einem vermüllten Nachtsyl oder in der Schmuddel-WG. Schwerer könnte Medea es nicht haben. Ihre Hoffnungen auf ein anderes Leben, eine andere, vollkommene Zivilisation, um derentwillen sie aus der Kolchis geflohen ist, haben sich in ein Zusammenleben mit Iasons halbverrücktem Gefolge und einer alternden Alkoholikerin – ihrer eigenen Tante, der ehemals mächtigen Zauberin Kirke – im schmutzigen Schmuddel-WG der neuen Welt verwandelt... Medeas Wahlqual und ihr angespannter innerer Monolog stehen ihr noch bevor, aber jetzt ruft sie, vertrauensvoll in Iason verliebt, aus: „Für dich lösche ich sogar die Sonne aus!“ Dieser Satz hat im Kontext des antiken Mythos eine besondere symbolische Bedeutung: Medea ist eine Nachfahrin sowohl von Helios, der Sonne, als auch von Hekate. In dieser Situation ist die Heldin der „nächtlichen“ Hekate, die in Zauberei und Tod verwickelt ist, völlig ausgeliefert.

In Tom Lanoyes Stück wurden alle klassischen Bilder der Antike einer Bedeutungsveränderung unterzogen. Dies gilt insbesondere für Iason. Er wurde durch die Phantasie des Autors und des Regisseurs von einem Helden in die Possenreißerfigur eines «Pseudokulturträgers», eines Banausen, eines Bürgers verwandelt. In dieser vulgären Welt ist sogar Medeas eigene Rache verflacht worden, ihr Zorn ist zu verzögert, er ist kein Feuer, sondern nur eine kleine Flamme. Die Geschichte des Theaters kennt viel majestätischere und mächtigere Emotionen und Gefühle in den Interpretationen dieser antiken Geschichte. Nur in der Gestalt von Aietes, dem König der Kolchis, kann man noch innere Stärke, Würde und echte Verzweiflung erkennen. Zwischen den anderen Marionetten wirkt er wie ein Mann aus einer anderen, längst verschwundenen Welt, an deren Grundlagen er um jeden Preis festzuhalten versucht.

Die beiden Teile des Stücks sind einander diametral entgegengesetzt. Dies wird schon durch die Titel „Zu Hause/in der Fremde“ und „In der Fremde/zu Hause“ betont. Es gibt eine wesentliche Nuance: die mythische Medea hat keinen Weg zurück, die moderne Medea kann noch zurückkehren. Der Autor lässt ihr diese Möglichkeit, wenn auch um einen hohen Preis. Die Bühne im ersten Akt des Stücks ist nur wenig beleuchtet, und die Scheinwerfer scheinen, das Publikum in die geheimnisvollen Tiefen der Vergangenheit eintauchen und in eine natürliche und schöne Welt entkommen zu lassen. Es ist eine Welt schöner, gesunder und im Kern natürlicher Figuren. Deren Schönheit wird vor allem durch ihre äußerst graziösen und eleganten Kostüme unterstrichen: durch die schimmernde Geisterhaftigkeit der Frauenkostüme und die betonte Strenge der Männerkostüme, die in deutlichem Kontrast zu den nachlässig und schmutzig gekleideten Argonauten stehen – den Suchern nach leichtem Profit, die eine Art „Kulturträger“ nachäffen können, deren geistiger Horizont sich auf zerrissene Jeans mit Taschen voller Kaugummi und klebriger

Schokolade beschränkt, die Iason und sein Gefolge in einer Art Ekstase auf ihre Körper schmieren. Übrigens wird der Geruch dieses klebrigen Schlammes die Zuschauer:innen (vor allem in den vorderen Reihen) verfolgen, so wie im zweiten Akt der Geruch von verbrannten Eiern aus der Küche einer schmutzigen Schmutzdel-WG sie verfolgt hat. Nicht umsonst warnt König Aietes „die in der Heimat Verwurzelten“ vor den Heimatlosen. Die schimmernde Tiefe der Unendlichkeit der Geschichte im zweiten Teil des Stücks steht im Kontrast zur hell und aufdringlich beleuchteten Vulgarität der modernen standardisierten Welt mit schrill gekleideten Argonauten und den kaputten Haushaltsgeräten, schmutzigen Kartons, Bananenschalen (die auf der Bühne verstreut sind), Tefal-Pfannen – der Welt, in die Medea, verführt von billigen Standard-souvenirs, bereitwillig hineingerät. In vielerlei Hinsicht kann die Szene mit surrealistischen Gemälden verglichen werden. Besonders auffällig sind der klebrige Schlamm der ungepflegten Argonauten und die schmutzigen Trümmer der Details vom postindustriellen Alltagsleben. Das Goldene Vlies, ein Fell, auf das niemand seine Aufmerksamkeit lenkt, liegt in einer schmutzigen Ecke. Im ersten Teil ist Medea die treibende Kraft der Handlung, die die Argonauten mit ihrer Aktivität beflügelt, während sie im zweiten Teil untätig ist. Mit ihrer erstarrten, angespannten Haltung, ihrem langen Schweigen „schreit“ Medea förmlich und zieht die Aufmerksamkeit des Publikums viel mehr auf sich als das laute, nutzlos herumwuselnde Gefolge Iasons auf der Suche nach einem Wohnungstausch. Auch sie fühlen sich so unwohl wie diese Barbarenfrau, die zufällig in die Welt der modernen Standards gelangt ist. Medeas Äußeres ist frappierend: wahrscheinlich muss sie dem Plan des Regisseurs zufolge lange versucht haben, dem sentimentalen Standard von Gretchen oder Lottchen zu entsprechen: ein blaues schlichtes Kleid, sorgfältig gelecktes blondes Haar – nichts von dem Charme der jungen

Medea aus dem ersten Akt. An ihr früheres Leben erinnert nur ein einziges, aber signifikantes Detail: das scharlachrote verhängnisvolle Kleid, das sie mitgenommen hat und das in ihrem Schrank hängt, dazu bestimmt, ein Instrument der Rache zu werden. Die Dualität des Bildes von Medea wird durch die zwiespältige Bedeutung hervorgehoben, die der Farbe ihrer Kleidung beigemessen wird: im ersten Teil der Aufführung symbolisiert sie Erhabenheit und Königlichkeit (wie im Stück von Klimenko), während sie im zweiten Teil Grausamkeit und Unvermeidlichkeit zukünftiger Rache versinnbildlicht. Der Handlungsort des ersten Teils des Stücks von T. Lanoye ist die antike Kolchis, der zweite Teil des Stücks soll im antiken Griechenland stattfinden, aber das Vokabular und das Drumherum der Ereignisse zeugen von der Gegenwart. In der von uns analysierten Theaterinszenierung wird die Handlung des zweiten Teils eindeutig in das moderne Deutschland der Nachwendezeit verlagert, was von der Fähigkeit des Mythos zeugt, die dringendsten Probleme der Epoche in sich aufzunehmen. Im Übrigen kann man die vorgelegte Interpretation auch im Sinne der zukünftigen Probleme der Einwanderer und des Multikulturalismus wahrnehmen. H. H. Jahnns Stück „Medea“ (1926), dessen Hauptfigur einer anderen Rasse angehört als ihre Umgebung, was ebenfalls zu ihrer Entfremdung beiträgt, kann als Vorläufer einer solchen Wendung des Medea-Stoffes angesehen werden. Bei der Analyse der geschlechtsspezifischen Probleme in T. Lanoyes Stück fällt auf, dass der Konflikt im ersten Teil des Textes zwischen dem paternalen Stil von Aietes Herrschaft und dem Drang der jungen und noch blauäugigen Medea nach Erneuerung und Freiheit entsteht, wobei es in gewisser Weise Anspielungen auf den Konflikt zwischen Matriarchat und Patriarchat gibt. Die Konfrontation zwischen Medea und Iason im zweiten Teil passt gut zu den modernen Konflikten des „Geschlechterkrieges“.



«Zu Hause/ in der Fremde»¹

¹ Abbildungen von Programmheft Schauspielhanover „Mamma Medea“ von Tom Lanoye Spielzeit 02/03.

Jason, Anführer und Kapitän der Argo



Medea und Jason



In der Fremde/ zu Hause



In der Fremde/ zu Hause

Groteske und farcenhafte Konfrontation der Geschlechter in dem Stück M. Kurotschkins, die sich in den düsteren und verschmutzten Landschaften des

Grabenkriegs abspielt, entspricht dem Geschlechterkonflikt in Ludmila Petruschewskajas Requiem-Erzählung „Medea“ (2001), die durch die Willkür der

Autorin in den engen, farblosen Raum eines durchschnittlichen Taxis verlagert wird. Die Gattung des Werkes dieser Autorin passt nicht in den üblichen Rahmen einer Erzählung, es handelt sich vielmehr um eine dramatische Etüde, deren Beteiligte über zwei oder drei Textseiten hinweg Zeilen austauschen, die wenig Ähnlichkeit mit einem Dialog haben, weil die Sätze spontan ausgesprochen werden: jede der Figuren will sich äußern, aber gleichzeitig ist es für die Beteiligten des Dialogs nicht so wesentlich, gehört und verstanden zu werden.

„Er sagte:

– Ich werde von Schuldgefühlen gequält. Ich bin schuld.

Ich blieb stumm, um diese Botschaft zu verdauen.

Er sagte Folgendes:

– Meine Tochter, die vierzehn Jahre alt war, ist gestorben.

Klar.

– Vor kurzem, am fünften Juni.

Deshalb schläft er nicht, der arme Chauffeur.

Er schaute mich mit seinen armen Augen an.

Aus irgendeinem Grund habe ich gesagt:

– Das Schlimmste ist das erste Jahr. Das erste Jahr ist das Schlimmste.

Er erwiderte:

– Es ist erst einen Monat her. Und es ist meine Schuld“ [Πποσα...].

Die „handelnden Personen“ reden aneinander vorbei, die „Ordnungsmäßigkeit“ des Gesprächs geht verloren. Die Figuren dieser dramatischen Skizze erscheinen wie entpersonalisiert, durch diese Technik überzeugt Petruschewskaja die Lesenden, dass sie gewöhnliche Menschen sind, Helden der Menge, der Massen, ihre Lebensumstände, Misserfolge und Unglücke sind typisch für die moderne Gesellschaft, einschließlich der geschlechtsspezifischen Probleme, die die Frau des Taxifahrers zu einer modernen Medea, der Kindermörderin, werden lassen, denn Gleichgültigkeit und Verrat sind zu einem Brauch und einem Hauptprinzip der modernen Gesellschaft geworden. Die Verformung der Welt, die Zerstörung der Geschlechterstereotypen führen dazu, dass nur die Frau die Verantwortung für ihre Familie und für alles, was um sie herum geschieht, übernimmt, ohne auf die Unterstützung anderer zu zählen.

Die Geschichte des namenlosen Taxifahrers ist durchaus mit dem Ausmaß und der Kraft einer antiken Tragödie vergleichbar, obwohl die mythologische Assoziation nur durch den Titel des Textes unterstützt wird. Tatsächlich wird seine Geschichte von der Autorin in wenigen einfachen und daher völlig hoffnungslosen Dialogzeilen auf den Punkt gebracht: „Vor einem Monat starb meine vierzehnjährige Tochter“; „Ich bin schuld, ich habe mich zu sehr gehen lassen“; „meine Frau ist in einer Klapsmühle, meine Tochter wurde brutal ermordet“; „es war meine Frau, die meine Tochter getötet hat. Sie ist im Butyrka-Gefängnis. Dort gibt es eine Abteilung für Geistesranke“; „sie kam selbst zur Polizei und brachte ein blutiges Messer und eine Axt mit...“; „meine Tochter und ich... Wir haben an nichts gedacht... Ich habe mir viel erlaubt, das ist es. Ich bin schuld daran. Sie sitzt, in einem Wahn befan-

gen, jetzt allein im Gefängnis und wartet auf ihre Hinrichtung“ [Πποσα...]. Die lexikalische Einfachheit der Botschaft trägt nur zur Schwere des Eindrucks, den seine Geschichte hinterlässt, und lässt uns denken, dass in der Tat jede Frau, zum Beispiel die Beifahrerin in der Skizze, unter bestimmten Umständen die Rolle der Medea spielen kann, deren Name zwar im Titel genannt wird, aber in der Geschichte nicht ein einziges Mal auftaucht, er ist eher eine Art Metapher, die die gesamte Handlungslinie umfasst, in der der Konflikt „verschlüsselt“ ist und die Rollen programmiert sind.

Die Verwandtschaft des Bildes von Medea mit den vielfältigen mentalen Codes, die in nationalen Sitten und Riten verkörpert sind, impliziert weitreichende Möglichkeiten der Nutzung moderner verbaler und audiovisueller Verfahren. Die Intermedialität, das Bedürfnis nach Synthese, wird zusammen mit der Berufung auf den Mythos zu einem spezifischen Merkmal, einem universellen künstlerischen Prinzip, einem dominierenden Zug der zeitgenössischen künstlerischen Kultur. Das Bild der Medea, das ursprünglich spezifische Merkmale unterschiedlicher nationaler Kulturen und historischer Epochen in sich aufnahm, zeugt von der altgriechischen Mythologie als einem System kultureller Codes, von der Polyvariabilität des Mythos und seinen intermedialen Intentionen, die zusammen zur Entstehung eines neuen Typs von Kommunikation und einer neuen Methode der „Aussage“ führen, Möglichkeiten für die Gestaltung neuer Formen und Methoden der Kommunikation eröffnen, die Grenzen bestehender Genres erweitern und neue Genre-Modifikationen schaffen.

In den zu analysierenden Auslegungen des Medea-Stoffes im 21. Jahrhundert lassen sich eine Reihe von Beispielen für transformatorische und ontologische Intermedialität anmerken. Als Beispiel für transformatorische Intermedialität in der Struktur des Dramas können wir die in V. Klimenkos Stück „Medeas Theater“ (2001) beschriebenen Realien des Theaterlebens erwähnen, die es ermöglichen, die innere Welt der Figuren zu enthüllen. Indem Malerei oder Bildhauerei traditionell als Material für die Übersetzung aus einem Zeichensystem in ein anderes verwendet wird (ontologische Intermedialität), ist es bei L. Gaudé, einem zeitgenössischen französischen Schriftsteller und Dramatiker, Gewinner des Prix Goncourt, eine für die Literatur untypische Kunstform – der Tanz („Médée Kali“, 2003). Damit tritt L. Gaudé in die Fußstapfen von H. H. Jahnn, der in seinem Stück „Medea“ zum ersten Mal dieses Bild mit dem Element des Tanzes verknüpfte. Für beide Heldinnen ist der Tanz kein Beruf, sondern ein integraler Bestandteil ihres gegenwärtigen (L. Gaudé) oder vergangenen (H. H. Jahnn) Lebens, der ihr Wesen offenbart. Eine solche Bezugnahme auf den Tanz geht auf die deutsche Tradition der Darstellung des tanzenden Philosophen bei F. Nietzsche zurück, der den Tanz im Zusammenhang mit der Trennung des Apollinischen und Dionysischen als integralen Bestandteil des Dionysischen charakterisiert, als Manifestation des kollektiven, tribalen Instinkts, des archaischen, irrationalen Ursprungs, was H. H. Jahnnns Forderung nach der Befreiung der von der Gesellschaft unterdrückten

Urprinzipien der menschlichen Natur entspricht. Der Tanz, ein Element des Rituals, erscheint in Medeas Jugenderinnerungen: „Die Schwarze Tempelhalle aber steht zu Kolchis, die Säulengehäufte schwarze Halle steht zu Kolchis, darin des Helios Enkelin tanzend Dienst tat“ [Jahn Hans Henny Werke in Einzelbänden 1988: 633, 651]. Seine Erwähnung wird auch zum letzten schrecklichen Vorwurf, der Iason an ihr hohes Alter und die für ihn erbrachten Opfer erinnert: „Hier steht das fette schwärzlich graue Weib, hier meine Brüste, fett und schlaff zu gleich ... Wollt Ich mich tanzen sehn, wie's schwappt an mir“.

Da sie, wie Medea Kali, für die Griechen nicht nur eine Fremde, eine Barbarin, sondern auch eine Vertreterin eines exotischen Landes ist, beherrscht Medea H. H. Jahnn eine Kunst, die am wenigsten mit dem klassischen Apollinismus verknüpft ist. Im Gegenteil, bringt die Kraft des Tanzes H. H. Jahnn Heldin dem ekstatischen Dionysischen näher, die Figur wird als „eine gewaltige dunkle Kraft, eine ‚schwarze Auserwählte‘, eine Rächlerin an dem Menschen und der Menschheit für ihre Ablehnung der menschlichen Natur“ wahrgenommen.

Der Tanz begleitet die wichtigsten Ereignisse im Leben der Heldin von „Médée Kali“ und ist ein Teil ihres Wesens. Der Tanz, der die Menschen um sie herum in seinen Bann zieht, etwas, was es ihr neben ihrer Schönheit ermöglicht hat, dem Schicksal anderer Mitglieder ihrer Kaste zu entkommen: „Et mon corps, à son tour, aurait dû couler doucement dans les eaux du Gange, Mais j'étais belle. J'étais belle et je savais danser“ [Gaudé 2003: 24–25] („Und mein Körper hätte langsam im Wasser des Ganges schwimmen sollen, aber ich war schön. Ich war schön und ich konnte tanzen“), „J'aurais pu n'être que ceci: Une mendiante qui danse, Une pestiférée plus jolie que les autres. Mais la danse m'a sauvée“ („Ich hätte nichts mehr sein können als eine Bettlerin, die tanzt, verpestet, schöner als andere. Aber der Tanz hat mich gerettet“). Medeas Tanz wird, außer der ersten Episode, nach der die Brahmanen sie in den Tempel bringen und sie zur Göttin Kali wird und die Ufer des Ganges verlässt, noch dreimal erwähnt: nach der Ermordung der Kinder, nach der Verbrennung der Leichen und vor dem Warten auf ihren Tod durch Perseus, als Ergebnis der „Willkür des Autors“ oder der individuellen Mythenbildung, die Medea tötet, die sozusagen zu einer weiteren Erscheinungsform einer anderen mythischen ikonischen Heldin geworden ist – der Gorgone. Diese Kunstform begleitet also in den ersten beiden Episoden den Übergang der Protagonistin von einem sozialen Status zum anderen, von einer Erscheinungsform zur anderen. Die Integration von Kunstformen, vor allem die Einführung des Tanzes in den künstlerischen Raum des Stücks, dient nicht nur dazu, die Grenzen der klassischen mythologischen Handlung zu erweitern, sondern unterstreicht auch die Vielseitigkeit des Bildes der Heldin, die in ihrer Schönheit und Wildheit fasziniert. Die untersuchten Werke von V. Klimentko, H. H. Jahnn, T. Lanoye, L. Rasumowskaja und L. Gaudé bieten reichhaltiges Material für die Analyse der Erscheinungsformen der ontologischen Intermedialität, wenn eine Kunst die Methoden und Techni-

ken einer anderen zum Einsatz bringt, die figurative Bedeutung ihrer typischen Merkmale (Farbe, Form, Komposition) übernimmt, um die Handlung und die Bilder tiefer zu enthüllen. So ist das Stück des französischen Dramatikers J. Anouilh, der sein Drama „Médée“ (1946) fast vor einem halben Jahrhundert vor L. Gaudé schuf, nicht nur im Zusammenhang mit den im Text vorherrschenden Farbschemata zu erforschen, auch in dessen Verbindung mit den solch ikonischen, aber sehr unterschiedlichen Tendenzen in der Malerei wie dem Symbolismus oder dem Expressionismus. Dies erklärt das Fehlen traditioneller Beschreibungen im Stück. Das Stück wird aufgrund seiner emotionalen Wirkung auch beim Lesen visuell wahrgenommen. Die szenischen Landschaften sind minimal, die Verformung des Raums ist zu beobachten, was die Gedankenrichtung bestimmt und die Emotionalität der Wahrnehmung verstärkt.

L. Gaudés Medea Kali ist mit der Fähigkeit gesegnet, Menschen in Stein zu verwandeln und Statuen zu beleben, was die Poetik des Stücks nicht nur mit der Kunst des Tanzes, sondern auch mit der Bildhauerei verbindet und darüber hinaus den Bedeutungsgehalt des antiken Bildes der Zauberin Medea mit der Eigenschaft der Gorgone Medusa mit den sich bewegenden Haarschlangen verknüpft, die auch in dem Stück zum Tragen kommt. So werden die Korinther, die die Heldin verfolgen, von ihr zu Stein verwandelt: „C'est la foule de ceux qui sont restés saisis dans l'effroi pour l'éternité“ [Gaudé 2003: 17, 16] („Es ist eine Menge von Menschen, die auf ihrem Weg in die Ewigkeit von Angst gepackt werden“), aber sie bewahren immer noch ihre menschlichen Gefühle: „Tu croyais à des statues immobiles, Des hommes figés dans la pierre Et pourtant examine bien leurs traits lorsque j'approche mon Visage du leur. Tu as vu ? Là. Regarde. Un frisson parcourt la pierre. Ils me sentent La terreur monte en eux“ („Du denkst an diese unbeweglichen Statuen, in Stein erstarrte Männer, nun sieh dir ihre Züge gut an, während ich mein Gesicht ihnen nahe bringe. Siehst du es? Dort. Sieh. Ein Schauer läuft durch den Stein. Sie fühlen mich. Furcht steigt in ihnen auf“). Interessant ist, dass die Raffinesse dieser Facette im Text auch lexikalisch durch die mannigfaltigen Bedeutungen des Wortes «versteinern» realisiert wird, das auf einen psychologischen und physiologischen Zustand bezogen wird. Medea und Medusa, beide mythologischen Heldinnen, verbindet das bittere Schicksal der Ausgestoßenen, der Exilanten, der Fremden, und das ihnen zugefügte Unrecht, nach dem sie sich in besessene Rächerrinnen verwandeln, verleiht der Wahrnehmung ihrer Bilder eine Zweideutigkeit, eine Art Ambivalenz, und der Status des Fremden ermöglicht es, dieses mythologische Bild bei der Darstellung von Konflikten auf der Grundlage des Multikulturalismus zu verwenden.

Die methodologische Grundlage für die Analyse zahlreicher Dramaversuche, die Medea im 20. und 21. Jahrhundert gewidmet sind, wird durch die Spezifik der Analyse synkretistischer Kunstformen und die

¹ Подробно об этом в статье О. И. Савиных, используется ее перевод цитат из пьесы Л. Годэ: [Савиных 2018].

Offenlegung ihrer polycodischen Basis bestimmt. So haben wir es dank der „Willkür des Autors“ oder der individuellen Mythenbildung der Schaffenden mit einem sonderlichen weltanschaulichen Paradigma zu tun, das bekannte mythologische Motive und Bilder im Lichte zeitgenössischer Konflikte immer wieder neu kombiniert und ihre Zeitlosigkeit und Relevanz unter Beweis stellt. Die von uns analysierten Autoren und Autorinnen der deutschen, französischen, belgischen und russischen Dramaturgie des 20. und frühen 21. Jahrhunderts greifen auf die Möglichkeiten der Intermedialität zurück, die die Idee der Synthese hervorhebt, um die Bühnenlandschaften so zu konstruieren, dass eine ganzheitliche Welt entsteht, die der Zerstörung der moralischen und traditionellen Werte oder der Welt einer paternalen Zivilisation gegenübersteht; um die Spontaneität und Destruktivität der Kraft, mit der das Individuum konfrontiert wird, zum Ausdruck zu bringen; um die Charaktereigenschaften des Helden zu betonen und zu ergänzen oder das Thema der Vorbestimmung des menschlichen Schicksals einzuführen und vieles mehr. So lässt sich am Beispiel der Transformation einer mythologischen

Handlung im diachronen und synchronen Kontext die Produktivität eines besonderen Typs intratextueller Wechselbeziehungen in einem künstlerischen Werk, das auf dem Zusammenspiel künstlerischer Codes verschiedener Kunstgattungen beruht, nachzeichnen und untersuchen.

In diesem Zusammenhang hatte Sebastian Nübling, Regisseur des Schauspielhauses Hannover, Recht, als er argumentierte, dass jeder Mythos im Hinblick auf die Probleme jeder Epoche modifiziert werden kann. Die jahrhunderte- und jahrtausendealte Tiefe des Mythos gestattet es, dank der „Willkür des Autors“ – der individuellen Mythenbildung – diese gigantische „Blackbox“, deren Zweck durchaus multifunktional ist, zum Raum sowohl für ein Schafott als auch für eine Seebrücke zu machen, ohne ihren ursprünglichen Sinn zu verlieren, ebenso wie für eine Festungsmauer oder ein Museumsfenster, in dem das Goldene Vlies ausgestellt ist, das von den modernen Argonauten ebenso gesucht wird wie vom antiken Iason und das immer nur von einem Barbaren, einer heimtückischen Rächerin und einer Zauberin – Medea – erlangt werden kann.

Литература

- Грейвс, Р. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс. – М. : Прогресс, 1992. – 624 с.
- Еврипид. Трагедии. Т. I / Еврипид ; пер. с древнегреч. И. Анненского, С. Апта. – М. : Искусство, 1980. – 550 с.
- Иванова, И. С. Причины утраты женственности героиней античных трагедий Медеей и этическая оценка данного явления / И. С. Иванова. – Текст : электронный // Сервис plus. – 2014. – № 8 (3). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prichiny-utraty-zhenstvennosti-geroiney-antichnyhtragediy-medeeey-i-eticheskaya-otsenka-dannogo-yavleniya> (дата обращения: 01.06.2019).
- Ивлиева, П. Д. От П. Корнелия к Л. Улицкой: эволюция образа Медеи в европейской литературе / П. Д. Ивлиева // Филология: научные исследования. – 2017. – № 3. – С. 117–124.
- Клименко, В. А. Театр Медеи / В. А. Клименко. – URL: <http://klimteatr.narod.ru/medea.htm/> (дата обращения: 05.09.2016). – Текст : электронный.
- Курочкин, М. Истребитель класса «Медея»: пьеса в двух действиях / М. Курочкин. – URL: <http://www.newtext.narod.ru/orp/kurochkin/medeia.htm> (дата обращения: 05.09.2016). – Текст : электронный.
- Мюллер, Х. Медея. Материал / Х. Мюллер // Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. – М. : РОССПЭН, 2012.
- Петросян, А. Е. Миф об аргонавтах: индоевропейские параллели и история / А. Е. Петросян // Индоевропейское языкознание и классическая филология-XX (2) (чтения памяти И. М. Тронского) : материалы Международ. конф., проходившей 20–22 июня 2016 г. / отв. ред. Н. Н. Казанский. – СПб. : Наука, 2016. – С. 861–878.
- Проза: Современная проза: Медея: Людмила Петрушевская. – URL: http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/petrushevskaya/13/j20.html?ysclid=lrhzi87luv411039260 (дата обращения: 05.09.2016). – Текст : электронный.
- Разумовская, Л. Медея / Л. Разумовская. – URL: http://theatre-library.ru/files/r/razumovskaya/razumovskaya_7.doc/ (дата обращения: 18.11.2016). – Текст : электронный.
- Савиных, О. И. Интермедиаальный дискурс в русско-немецких драматургических трансформациях сюжета о Медее XX–XXI веков / О. И. Савиных, Т. А. Шарыпина // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2023. – Т. 45, № 7. – С. 70–79.
- Савиных, О. И. К проблеме интеграции искусств в поэтике пьесы Л. Годе «Медея Кали» / О. И. Савиных // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2018. – № 3. – С. 241–245.
- Сейбель, Н. Э. Власть и страсть в трагедиях о Медее Х. Мюллера и Л. Разумовской / Н. Э. Сейбель // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2014. – № 11 (152). – С. 103–108.
- Фридрих Ницше. Рождение трагедии / под ред. А. А. Россиуса ; пер. А. В. Михайлова. – М. : Ad Marginem, 2001. – 734 с.
- Шарыпина, Т. А. «Ифигения в Тавриде» Гете на рубеже XXI века / Т. А. Шарыпина // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Филология. – 2001. – № 1. – С. 116–124.
- Georg, S. Modell und Zitat. Mythes und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80-er Jahre / S. Georg. – Aachen, 1998. – 260 S.
- Gaudé, L. Médée Kali / L. Gaudé. – Arles, Actes Sud, 2003. – 48 S.
- Göbel-Uotila, M. Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts / M. Göbel-Uotila. – Hildesheim ; Zürich ; New York : Olms-Weidmann, 2005. – 327 S.

Grăcian, J. Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur / J. Grăcian. – Tübingen : Niemeyer, 2000. – 350 S.

Heiner Müller verkommenes ufer medeamaterial landschaft mit argonauten. – URL: <https://muhaz.org/heiner-muller-verkommenes-ufer-medeamaterial-landschaft-mit-ar.html> (mode of access: 01.06.2019). – Text : electronic.

Jahn Hans Henny Werke in Einzelbänden / Hrsg. von Uwe Schweikert. – Hamburger Ausg. – Hamburg : Hoffmann u. Campe. Dramen I. 1917–1929: Dramen, dramatisches. Versuche, Fragm. (Fragmente einer Offensive) ; Öffentlichkeit – Theater – Dramatiker / hrsg. von Ulrich Bitz. I Aufl. – 1988. – 1248 S.

„Mamma Medea“ von Tom Lanoye nach Apollonios von Rhodos und Euripides. Deutsch von Reiner Kersten. – URL: https://www.schultheatertexte.de/downloadable/download/linkSample/link_id/52/ (mode of access: 01.06.2019). – Text : electronic.

Müller, H. Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten / H. Müller // Müller H. Stücke / Heiner MÜLLER ; Hrsg. u. mit einem Essay von Joachim Fiebach. – Berlin : Kunst u. Ges. (Henschelverl.), 1988.

Mythos Medea. Herausgegeben von Ludger Lütkehaus. – Leipzig : Reclam, 2001. – 334 S.

Meyer-Arlt, R. Alles vliet / R. Meyer-Arlt // Hannoverische Allgemeine Zeitung. – 2005. – No. 22.

Neumann, E. Die grosse Mutter: eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten / E. Neumann. – Walter-Verlag AG OLTEN und Freiburg, 1987. – S. 351.

Schulz, G. Eine andere Medea / G. Schulz // Archaische Moderne / hrsg. von Hartmut Böhme, Uwe Schweikert. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahn. – Stuttgart : M und P, Verl. für Wiss. und Forschung, 1996. – S. 110–126.

References

Euripid. (1980). *Tragedii* [Tragedies]. Vol. I. Moscow, Iskustvo. 550 p.

Gaudé, L. (2003). *Médée Kali*. Arles, Actes Sud. 48 S.

Georg, S. (1998). *Modell und Zitat. Mythes und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80-er Jahre*. Aachen. 260 S.

Grăcian, J. (2000). *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen, Niemeyer. 350 S.

Graves, R. (1992). *Mify Drevnei Gretsii* [Myths of Ancient Greece]. Moscow, Progress. 624 p.

Göbel-Uotila, M. (2005). *Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hildesheim, Zürich, New York, Olms-Weidmann. 327 S.

Heiner Müller verkommenes ufer medeamaterial landschaft mit argonauten. URL: <https://muhaz.org/heiner-muller-verkommenes-ufer-medeamaterial-landschaft-mit-ar.html> (mode of access: 01.06.2019).

Ivanova, I. S. (2014). Prichiny utraty zhenstvennosti geroinei antichnykh tragedii Medeei i eticheskaya otsenka dannogo yavleniya [Loss of Femininity by Medea: Reasons and an Ethical Evaluation]. In *Servis plus*. No. 8 (3). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prichiny-utraty-zhenstvennosti-geroiney-antichnykh-tragediy-medeei-i-eticheskaya-otsenka-dannogo-yavleniya> (mode of access: 01.06.2019).

Ivlieva, P. D. (2017). Ot P. Kornelya k L. Ulitskoi: evolyutsiya obraza Medei v evropeiskoi literature [From P. Kornel to L. Ulitskaya: The Evolution of the Image of Medea in European Literature]. In *Filologiya: nauchnye issledovaniya*. No. 3, pp. 117–124.

Jahn Hans Henny Werke in Einzelbänden / Hrsg. von Uwe Schweikert. Hamburger Ausg. Hamburg : Hoffmann u. Campe. Dramen I. 1917–1929: Dramen, dramatisches. Versuche, Fragm. (Fragmente einer Offensive); Öffentlichkeit – Theater – Dramatiker / hrsg. von Ulrich Bitz. I Aufl. 1248 S.

Klimenko, V. A. *Teatr Medei* [Theatre of Medea]. URL: <http://klimteatr.narod.ru/medea.htm/> (mode of access: 05.09.2016).

Kurochkin, M. *Istrebitel' klassa «Medeya»: p'esa v dvukh deistviya* [The Medea Class Fighter is a Two-Act Play]. URL: <http://www.new-text.narod.ru/orp/kurochkin/medeia.htm> (mode of access: 05.09.2016).

„Mamma Medea“ von Tom Lanoye nach Apollonios von Rhodos und Euripides. Deutsch von Reiner Kersten. URL: https://www.schultheatertexte.de/downloadable/download/linkSample/link_id/52/ (mode of access: 01.06.2019).

Meyer-Arlt, R. (2005). Alles vliet. In *Hannoverische Allgemeine Zeitung*. No. 22.

Müller, H. (1988). Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In Müller, H. *Stücke*. Berlin, Kunst u. Ges. (Henschelverl.).

Müller, H. (2012). Medeya. Material [Medea. Material]. In *Proza. Dramy. Esse. Dialogi*. Moscow, ROSSPEN.

Mythos Medea. Herausgegeben von Ludger Lütkehaus. (2001). Leipzig, Reclam. 334 S.

Neumann, E. (1987). *Die grosse Mutter: eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten*. Walter-Verlag AG OLTEN und Freiburg, S. 351.

Petrosyan, A. E. (2016). Mif ob argonavtakh: indoeuropeiskie paralleli i istoriya [The Myth of the Argonauts: Indo-European Parallels and History]. In Kazansky, N. N. (Ed.). *Indoeuropeiskoe yazykoznanie i klassicheskaya filologiya-XX (2) (chteniya pamyati I. M. Tronskogo): materialy Mezhdunarod. konf., prokhodivshei 20–22 iyunya 2016 g.* Saint Petersburg, Nauka, pp. 861–878.

Proza: Sovremennaya proza: Medeya: Lyudmila Petrushevskaya [Prose: Modern Prose: Medea: Lyudmila Petrushevskaya]. URL: http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/petrushevskaya/13/j20.html?ysclid=lrhzi87luy411039260 (mode of access: 05.09.2016).

Razumovskaya, L. *Medeya* [Medea]. URL: http://theatre-library.ru/files/r/razumovskaya/razumovskaya_7.doc/ (mode of access: 18.11.2016).

Rossius, A. A. (Ed.). (2001). *Fridrikh Nitsshe. Rozhdenie tragedii* [Friedrich Nietzsche. The Birth of Tragedy]. Moscow, Ad Marginem. 734 p.

Savinykh, O. I. (2018). K probleme integratsii iskusstv v poetike p'esy L. Gode «Medeya Kali» [On the Problem of Integration of Arts in the Poetics of L. Gode's Play "Medea Kali"]. In *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*. No. 3, pp. 241–245.

Savinykh, O. I., Sharypina, T. A. (2023). Intermedial'nyi diskurs v russko-nemetskikh dramaturgicheskikh transformatsiyakh syuzheta o Medee XX–XXI vekov [Intermedial Discourse within the Russian-German Dramatic Transformations of the Plot about Medea in 20th–21st Centuries]. In *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta*. Vol. 45. No. 7, pp. 70–79.

Schulz, G. (1996). Eine andere Medea. In *Archaische Moderne* / hrsg. von Hartmut Böhme, Uwe Schweikert. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahn. Stuttgart, M und P, Verl. für Wiss. und Forschung, S. 110–126.

Seibel, N. E. (2014). Vlast' i strast' v tragediyakh o Medee Kh. Myullera i L. Razumovskoi [Power and Passion in the Tragedies of Medea by H. Muller and L. Razumovskaya]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. No. 11 (152), pp. 103–108.

Sharypina, T. A. (2001). «Ifigeniya v Tavride» Gete na rubezhe XXI veka [“Iphigenia in Tauris” by Goethe at the Turn of the 21st Century]. In *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo. Seriya: Filologiya*. No. 1, pp. 116–124.

Данные об авторе

Шарыпина Татьяна Александровна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия).

Адрес: 603000, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Большая Покровская, 37.

E-mail: swawa@yandex.ru.

Author's information

Sharypina Tatiana Alexandrovna – Doctor of Philology, Professor, Head of Department of Foreign Literature, National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russia).

Дата поступления: 26.02.2024; дата публикации: 30.10.2024

Date of receipt: 26.02.2024; date of publication: 30.10.2024